الثقافة المغربية

مجلة ثقافية
تصدر عن
وزارة الثقافة
العدد 33/32
فبراير 2009
الثمن: 20 درهما



عدد
32
33

الملف
"الإيديولوجيا العربية المعاصرة"

كُتاب العدد

الحسين سحبان
محمد الداهي
إدريس كثير
أنور المرتجي
محمد الشيخ
محمد الدوهو
عبد السلام المساوي
ثريا ماجدولين
محمد حجي محمد
جمال الموساوي
عبد الرحيم الخصار
محسن أخريف
مصطفى بو عناني
مصطفى الشليح
الذهبي مشروحي مارس
عبد الحكيم امعيوة
محمد زهير
لطيفة لبصير

أحمد المدنيي
هشام حراك
فاطمة بوزيان
محمد اشويكة
إدريس الملياني
عبد الدين حمروش
محمد علوط
الطائع الحداوي
محمود عبد الغني
عبد العزيز ضويو
إبراهيم الخطيب
عبد اللطيف محفوظ
المحجوب الشوني
أحمد زنيبر
عز الدين الخطابي
محمد حبيدة
محمد الشريف
إبراهيم الحيسن

AT - THAQAFA AL - MAGHRIBIA - ISSN : 0851.366X - Dépôt Légal : 1970-6 - N° 32/33 - Février 2009 - PRIX : 20 DH



العدد 32/33 – فبراير 2009



الملف
"الإيديولوجيا العربية المعاصرة"

الثقافة المغربية
مجلة تصدرها وزارة الثقافة
العدد 32/33 - فبراير 2009

لوحة الغلاف: الفنان عزيز أزغاي

التصميم: إدريس برادة

سحب: مطبعة دار المناهل

عنوان المراسلة:
وزارة الثقافة
مجلة الثقافة المغربية
1، زنقة غاندي - الرباط
الهاتف: 48 50 67 037
الفاكس: 41 50 67 037

الإيداع القانوني: 1970/6
ISSN : 0851-366X

(*) الترقيم الجديد للمجلة يأخذ في الاعتبار مجموع ما صدر منها من أعداد، منذ تأسيسها في يناير - فبراير 1970

في البدْء

صدر كتاب" الإيديولوجيا العربية المعاصرة "لعبد الله العروي في طبعته الأولى بالفرنسية عام 1967 ، قبيل الهزيمة؛ وصدرت ترجمته العربية عام1970 ، مع مقدمة خصَّ بها المؤلِّف هذه الطبعة .وبقطع النظر عن قيمة الترجمة العربية ومدى دقَّتها، فتأثيرها أكيد وملحوظ، إذْ بفضلها عرف الكتاب والقضايا التي حلَّلها، تداولاً وردودَ أفعالٍ واسعين، ومتباينين في العالم العربي.

إن المناقشات التي أثارها الكتاب عند صدوره، دفعت العروي إلى بيان أبعاده ومقاصده، وظروف تأليفه، والمقَدِّمات التي انبنت عليها تحليلاته، وما تعنيه الماركسية الموضوعية التاريخانية بالنسبة إليه .قام العروي بذلك في مؤلَّفه" العرب والفكر التاريخي .(1973) "الكتابان معاً يشكِّلان مدْخلا في منفعة استعمال المنطق التاريخي، وفي الحاجة إلى النقد الإيديولوجي وتطبيقه لتحليل التاريخ والمجتمع والسياسة، وضرورة استيعاب منطق العالم الحديث، المنطق الديموقراطي الليبرالي.

أصدر العروي بعد ذلك،" الإيديولوجيا العربية المعاصرة "عام1995 ، في" صياغة جديدة "قوامها التعريب والتبْيِئة، وخاصة في مستوى الأسلوب، أو الصياغة لتصبح" أقل تجريداً وأكثر بياناً"، ومستوى المراجِع ونظام الإحالة، وما كان مُجانِباً للصواب أو الفهم في الترجمة العربية .

يحلِّل العروي في الكتاب حالة التأخر التاريخي عربياً، وأسباب الإخفاق السياسي للتجارب الإصلاحية والثورية في العالم العربي إلى حدود منتصف الستينات من القرن العشرين .هذا التحليل يتناول بالتشريح والنقد، إشكاليةً عامة تلخِّصها الكيفية والأفكار التي تعرضها تلك التجارب فيما يخص مسائل الذات، والتاريخ، والمنهج الفكري والعملي، والتعبير عن الذات .إن التأخّر والإخفاق، ناتجان، في نظر العروي، عن العجز الإيديولوجي، بسبب تخلُّف الوعي عن الواقع، وبسبب غياب الوعي النظري العلمي، والاستعاضة عنه بوعي تلقائي مباشر وتجريبي، تُغذِّيه توفيقيةٌ في الفكر، وطوبى عاطفية تجاه الفعل، ومجافاةٌ للتاريخانية ومنطق العالم الحديث.

إن مقاصد التحليل، تكمن إذن، في إعادة بناء وعي نقدي تاريخاني بالذات وبالآخر، وعي انتقادي يشكُّ ويشكِّك في تيكنوقراطية الغرب وعاطفية العرب؛ واعتماد العقل أساساً لتملُّك المعرفة بهما، وللحيلولة دون خطر الانتقائية والاستطراف.

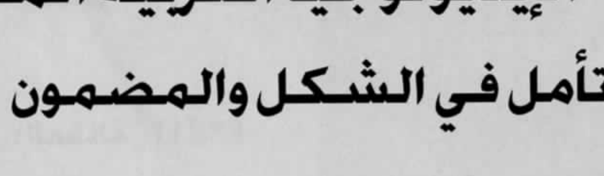
يُبْرز الكتاب كذلك، أن مسألة التعبير، أو اللغة، بوصفها معضلة، تتطلب حلاً عقلانياً مصلحياً، وانشغالا بسوسيولوجيا الأشكال، بدل الوقوف عند حدود سوسيولوجيا المضامين وحدها.

لذلك، أصبح الكتاب مرجعاً حاضراً بقوة في النقاشات العمومية، وفي الاستدلالات الخطابية، والاتكاءات النظرية فكراً ومنهجاً؛ واستثار ردود أفعال متباينة، أغنت الفكر النقدي المعاصر، وعزّزت جانب المراجعة والمساءلة فيه، بما في ذلك ما يتصل بإعادة قراءة التراث وتمثُّله بأفق نقدي تجاوزي.

ماذا يبقى إذن من "الإيديولوجيا العربية المعاصرة" بعد أربعين سنة من صدورها ؟ ذاك ما تنهض المقالات التي يتألف منها ملف هذا العدد من "مجلة الثقافة المغربية"، بإضاءته وبيانه.

عبد الحميد عقار

الحسين سحبان



"الإيديولوجيا العربية المعاصرة" تأمل في الشكل والمضمون

مدخل

كثافة وغنى وتنوع في المضمون، قوة وعمق وجدة في طرح إشكالية الوعي العربي المعاصر ومعالجتها، دقة وإيجاز وتجريد في الصيغة ؛ لا بد لهذه السمات، التي هي بعض مما يمتاز به "كتاب" "الإيديولوجيا العربية المعاصرة " لعبد الله العروي، أن تجعله شديد المراس، لا ينقاد للقراءة دون جهد وعناء، ودون صعوبة في الفهم والتأويل. وقد زاد في صعوبة هذه القراءة تأليفه أصلا بلغة أجنبية (الفرنسية)، ثم تمت ترجمته سنة 1970 إلى اللغة العربية ترجمة لم ترق إلى مستوى النص الأصلي، بل حرفته في أكثر من موضع، كما أوضح العروي نفسه في مقدمة الترجمة الثانية التي أنجزها بنفسه سنة 1995 ومع أن هذه الترجمة الأخيرة، أعادت

> هل توقع العروي كل الصعوبات التي قد تعترض قراءة كتابه؟ في النص إفصاح عن وعيه ببعضها

إلى الكتاب سلامة محتواه وقوة أفكاره ونصاعة لغته، إلا أنها لا تطابق في كثير من أجزائها محتوى النص الأصلي في بعض دقائقه ولويناته فهي أقرب إلى إعادة كتابته منها إلى ترجمته. أي أنها حلت مشكلة وطرحت أخرى : اختفاء بعض المفاهيم والتراكيب المفاتيح لفهم النص.

هل توقع العروي كل الصعوبات التي قد تعترض قراءة كتابه؟ في النص إفصاح عن وعيه ببعضها على الأقل كما سنرى بعد قليل .لكن المؤكد أنه ربما فوجئ، مع توالي التعليقات والدراسات التحليلية والنقدية لهذا الكتاب، بما لم يكن في حسبانه من صعوبات .يشهد على ذلك، ما أصدره من مقالات ودراسات تحليلية حول مضمونه أو بعض إشكالاته الجزئية (جمعت أهم هذه

المقالات في كتابه "العرب والفكر التاريخي"، 1972) ، أو حول مفاهيمه الأساسية ("الأدلوجة"، "الحرية"، "التاريخ"، "العقل"). بناء على ذلك كله ترد في الذهن أسئلة كهذه :

لماذا كتب هذا النص أصلا بلغة أجنبية، وبلغة فرنسية على وجه الخصوص؟ لمن كتب، من هو القارئ أو المتلقي المفترض المقصود به؟

لأي جنس ينتمي؟ ضمن أي حقل معرفي يأخذ مكانه؟ ما هي العناصر (الإشكالية، المعارف، المقاربة) المكونة لمضمونه؟ كيف ولماذا اختيرت هي بالذات دون أخرى ممكنة؟ بأي لغة، بأي أسلوب كتب؟ ما أثر هذه الاختيارات في قراءته؟ إلخ.

باستدلال بسيط، يمكن رد مجموع الأسئلة السابقة إلى مشكلة العلاقة بين "الشكل" و "المضمون" في كتاب "الإيديولوجيا العربية المعاصرة"، قاصدين بالشكل جنس النص ومنطقه ومقتضياته، وبالمضمون معنى النص الذي يمكن بناؤه انطلاقا من بنيته الخطابية (نسبة إلى الخطاب).

نفترض أن هذه العلاقة بين شكل هذا الكتاب ومضمونه، هي المصدر الأساس (يضاف إليه مشكل الترجمة) لمشكلة قراءة هذا الكتاب التي ظل العروي منشغلا بحلها قرابة ربع قرن. ونهتم على الخصوص بالبعد الفلسفي في النص، لأنه محوري فيه، ومصدر أساس لصعوبة قراءته.

الشكل: المقالة ESSAI

يكشف المؤلف نفسه عن نوع الكتابة الذي اختاره أو، بتعبير آخر، عن جنس النص الذي أنتجه تحت عنوان "الإيديولوجيا العربية المعاصرة". فبعد أن أشار في المدخل (اعتمدنا النص الفرنسي الصادرعن ف. ماسبيرو،1967، واستعنا، أحيانا، بترجمة المؤلف الصادرة عن م.ث.ع، البيضاء، 1995) ، إلى وجود كتب حول الفكر العربي منذ عصر النهضة، تناولته من بعض الجوانب، قدم عمله الجديد قائلا :

"إن هذه المقالة essai لايراد منها تأييد نتائج مختلف تلك المحاولات ولا الطعن فيها .لقد نبعت من التفكير والتأمل في حالة خاصة :حالة المغرب الراهن (...)" (ص.3). ترجمنا هذا المقطع من الأصل، لأن المؤلف عوّض مقابل كلمة essai في الترجمة السابقة، وهو "المحاولة"، ب "الدراسة" ،

لأي جنس ينتمي؟ ضمن أي حقل معرفي يأخذ مكانه؟ ما هي العناصر (الإشكالية، المعارف، المقاربة) المكونة لمضمونه؟

فحل مشكلة الترجمة الحرفية وخلق مشكلة المعنى الذي يشكل مفتاحا لقراءة الكتاب وفهمه، بدليل ما قاله هو نفسه كما سنرى فيما يلي .وقد توقع العروي أن لا يرضي "الطابع التلميحي" لبعض أجزاء كتابه التي تتعدى نطاق الفكر العربي فتتناول إشكالات عامة، بعض القراء، فعلل ذلك بأن" من سمة المقالة باعتبارها جنسا، أن تطرح بصدد دراسات مخصوصة إشكالات عامة، وأن لا تقدم لها أجوبة مؤكدة..." (المصدر المذكور، ص.11).أي، أن من طبيعة المقالة أن تعرض فكر السؤال والتحليل، أكثر من فكر الجواب والتقرير.

اختار العروي إذن عن قصد ووعي المقالة بوصفها جنْساً للكتابة، وهو على دراية بمنطقها، وبما يمكن أن يترتب عن الالتزام بمقتضياته من تضحية ببيداغوجيا القراءة والتلقي .وما قاله العروي في الفقرة التي أتينا على الاستشهاد بها من كتابه حول منطق المقالة، هو نفسه تلميح جزئي لا يكفي لإدراك جوهرها ودلالة اختيارها كشكل للكتابة من قبل قارئ غير ملم بخصائصها .يتصل هذا بخيط منطقي بالسؤال الذي طرحناه سابقا حول القارئ الذي افترضه

اختار العروي إذن عن قصد ووعي المقالة بوصفها جنْساً للكتابة،

العروي عند تأليفه للإيديولوجيا العربية المعاصرة، ويوحي بسؤال آخر قد يبدو لا معقولا، لكنه ممكن من منطلقات لايتسع المجال للاستطراد حولها :هل كتب العروي حقا هذا الكتاب لغيره، على الأقل من القراء العرب، أم إنما كتبه لنفسه أو لشبيهه؟ نفترض أن العلاقة بين الجواب عن هذا السؤال، وبين طبيعة المقالة كجنس للكتابة، غير بديهية، فنقف عند هذا الجنس لنبين باختصار شديد، أهم ما يتميز به من خصائص (ذكر العروي واحدة منها، وأضمر الباقية، أو أشار إليها عابرا بجملة أو كلمة).

نطرح، إذن، السؤال "ما المقالة؟"ونستبعد على الفور ادعاء تقديم جواب واف أو حتى مجرد تركيب للأدبيات المتاحة في الموضوع. نكتفي، على عكس ذالك، بتلخيص لأهم خصائص المقالة من المقدمة (في صيغة رسالة) التي صدر بها جورج لوكاش كتابه" الروح والأشكال" L'esprit et les formes، محاولا تحديد جوهر "المقالة"، لتبرير إعادة نشر مقالات سابقة له مجتمعة في هذا الكتاب، رغم ما يبدو بينها من تباين واختلاف في المواضيع. قبل ذكر هذه الخصائص،

لا بد من الإشارة إلى أن الأمر يتعلق عند لوكاش هنا بالمقالة" الأدبية "في الأساس، أي بالعمل النقدي الذي يتخذ الأعمال الإبداعية الأدبية (الشعر، الرواية، المسرحية وغيرها) والفنية التشكيلية (اللوحات، المنحوتات...) موضوعا أو مادة له .غير أن ذلك لم يمنع لوكاش من تقديم عناصر تفيد في تعميم مفهوم المقالة ليشمل أعمالا إبداعية اتخذها هو نفسه أمثلة "مثالية" لهذا الجنس الكتابي : "محاورات" أفلاطون، الذي يعده أول وأعظم كتّاب المقالة في التاريخ القديم، و"مقالات" مونتيني، التي افتتحت جنس المقالة في الأزمنة الحديثة، ومهدت لتناسلها :مقالة ديكارت في المنهج، ثم مقالات فلاسفة الأنوار : روسو، لوك، فولتير، ديدرو، مو نتسكيو، إلخ .

ما جوهر المقالة إذن كما تأملها لوكاش في صورتها المثالية؟ إذا ترجمنا كلام لوكاش إلى لغة مبسطة، واختزلناه إلى حد أقصى، أي إلى مفاهيم، أمكننا أن نقول إن المقالة من حيث هي جنس من أجناس النص تتميز :

بالتواضع، بالحرية، بالنقدية، بالتشكيل الخلاق (إضفاء شكل أو صورة على مادة (الحياة)، بالمعنى الأرسطي للصورة والمادة)، بالسخرية والتهكم (بمفهومهما السقراطي-الأفلاطوني)، بالوجدان الصادق الملتزم بقضية واحدة بسيطة تتصل بالحياة والحقيقة.

> تواجه المقالة الموقف الحسي الساذج، والموقف الدوغمائي، وتعتمد صراحة أو ضمنا أسلوب التهكم سلاحاً لتعرية ما ينطوي عليه هذان الموقفان

كلمة essai نفسها ناطقة بمعنى التواضع (خلافا لكلمة "مقالة")، فهي في دلالتها المعجمية المباشرة ترادف "المحاولة" و"القياس"و"الاختبار". تصدر المقالة عن الوعي بكلية الحقيقة وبنسبيتها التاريخية، لذلك تواجه المقالة الموقف الحسي الساذج، والموقف الدوغمائي، وتعتمد صراحة أو ضمنا أسلوب التهكم سلاحاً لتعرية ما ينطوي عليه هذان الموقفان من جهل وادعاء ويقين مزيف، ثم تعبيراً عن الشعور العميق بمفارقة الرغبة اللامحدودة في بلوغ الحقيقة، ومحدودية الإمكانيات والوسائل المتاحة وتفاهتها أحيانا. من هنا اتسام المقالة بطابع نقدي تساؤلي، بل هي نقد في الجوهر، يقوم في حده الأدنى في تقييم أعمال أدبية أو فكرية عامة، وفي حده الأرقى في النقد المباشر للواقع المعيش، والثورة على التقليد، وإطلاق سيرورة تغيير فكري تاريخي جذري .كتب لوكاش : "المقالة محكمة. لكن الجوهري

والعنصر الحاسم فيها، فيما يتعلق بالقيم، ليس هو النطق بالحكم، بل المحاكمة نفسها."

يجرب كاتب المقالة إعادة خلق الواقع (الحياة) وإبداعه أو "إعادة الحياة إلى الحياة" بتعبير لوكاش، (أي إضفاء شكل عليها، عبر الأعمال الإبداعية التي يجرد منها جوهرها ويخلصه من ما يواريه)، كما يفعل الشاعر والفنان التشكيلي، مع فارق وهو أن هذين الأخيرين ينتخبان مادة اشتغالهما من هذه الحياة مباشرة، ويحتفظان في تشكيلهما لها بمظاهرها الحسية الملموسة ؛ بينما يشتغل كاتب المقالة، غالبا (باستثناء كتاب المقالة العظام الذين سبقت الإشارة إلى بعضهم)، على الأعمال الأدبية والفنية أو الفكرية، ويخضعها للتجريد والصوغ النظري، للكشف من خلالها عن جوهر الحياة المعقول .فالمقالة (أو النقد، إذ هما مترادفان عند لوكش)فن وإبداع نوعي متوسط .لذلك فإن عمل كاتب المقالة كثيرا ما يستصغر، لكنه يتشبث بعمله ساخرا من هذ ا"الاستصغار الأبدي لأعمق تفكير في الحياة."

كيف تتبدى "الإيديولوجيا العربية المعاصرة" في ضوء هذه الخصائص المميزة للمقالة كما اختصرناها من كتاب لوكاش المذكور الذي لا نظن أن العروي يجهله؟

الحرية سمتها البارزة. فهي مبنية بناء "أكسيوميا " أصيلا : اختار العروي (في المدخل، ص 11-3). فرضياته، حدد جهازه المفاهيمي واختياره المنهجي، صاغ إشكاليته، رسم هدفه بحرية واستقلال، تدفقت شخصيته في لغته وأسلوبه المتميزين ؛ باختصار، إنه شيد عالما خاصا، وضع فيه لنفسه كل شروط صلاحية ونجاعة معالجته لموضوع تأمله، بحيث لا معنى للحكم عليها بمعيار الصواب والخطأ أو الصدق والكذب. العمل أيضا نقدي صراحة (ص7). يتصدى لنقد الإيديولوجيا (الإصلاحية) العربية المعاصرة، لكشف أوهامها وتناقضاتها وعوائقها البنيوية. والتواضع واضح في انطباع العمل برمته بطابع الحذر والحوار المضمر مع الآراء المخالفة والاعتراف بإمكانها، واحترام حرية القارئ في الاختلاف .نقرأ في المدخل" يتعلق الأمر ببساطة بأن نبين، بصدد نقط محددة، مدى ما يمكن أن يوصلنا إليه الاستدلال من نتائج منطقية، تاركين للقارئ استخلاص النتائج بنفسه أو الامتناع عن ذلك" (ص.11). ترافق هذا التواضع الذكي الذي يقي من

يشتغل كاتب المقالة، غالبا على الأعمال الأدبية والفنية أو الفكرية، ويخضعها للتجريد والصوغ النظري

الوقوع في شراك السذاجة والتبسيطية والدوغمائية البليدة، نبر ة تهكمية لاذعة تجاه الكتاب العرب والغربيين (المستشرقين)، الذين يتناولون الفكر العربي بمناهج وبرؤيات غير ملائمة (وضعانية أمبيريقية لاتاريخانية)، وكذا تجاه المفكرين والأدباء العرب الذين صنعوا (أو عبروا) بكتاباتهم وعيا إيديولوجيا عربيا مغلوطا مضللا. يسخر العروي بألم مندهشا من "العجز والعقم الفكري الذي تبديه النخبة المغربية" في العقد الأول بعد الاستقلال (ص3)، الذي كان المغرب يجتاز فيه فترة انتقال "سمتها الأساسية ليبرالية لا شكل لها ولا لون" (ص47).وليست تلك حال المغرب وحده، بل الوضع العربي برمته يصدم العقل والوجدان بمفارقات وتناقضات مثيرة للسخرية المؤلمة. ومن هذا الواقع المتمور والشبحي الفاقد لجوهره، صنع العروي عالمه مستمدا مادة هذا الصنع أو التشكيل من الأعمال الفكرية لمفكرين وأدباء عرب، اختارهم باعتبارهم نماذج لكل الإنتاجات الفكرية العربية الممثلة للثقافة العربية في الفترة بين أواخر القرن التاسع عشر ومنتصف الستينات من القرن العشرين .فهو يحاول أن يضفي شكلا على الحياة المعيشة في المجتمعات العربية في هذه الفترة، كما تعكسها الثقافة العربية ممثلة في جانبها السياسي في أعمال ثلاثة مفكرين : محمد عبده، لطفي السيد، سلامة موسى .وهم بالترتيب نماذج لرجل الدين "الشيخ"، و للسياسي "الليبرالي" و"التقنوي". يقدم هؤلاء النماذج ثلاث إيديولوجيات للإصلاح تتمحور حول ثلاثة مفاهيم : إيديولوجيا دينية (الأصالة)، إيديولوجيا سياسية (الديمقراطية)، إيديولوجيا تقنية (التصنيع) ؛ وتنعكس في جانبها الإبداعي (الأدبي) في أدباء لم يجردهم العروي في نماذج، كما فعل مع المفكرين السياسيين .وسنقتصر، هنا، على تناول العروي لأعمال النماذج الثلاثة الأولى.

تناولت المقالة أعمال هؤلاء المفكرين، في المنحى التجريدي المذكور، من خلال علاقة تتحكم في "قلب" الحقيقة في ما تقدمه من تمثلات إيديولوجية مغلوطة حول إشكالية التخلف العربي : الأنا (العرب) / الآخر (الغرب). فرض اعتماد هذه العلاقة بوصفها أداة قائدة للتحليل، ضرورة الإحالة على الأعمال الفكرية والأنساق الإيديولوجية الغربية المناظرة والمؤثرة في مثيلاتها

صنع العروي عالمه مستمدا مادة هذا الصنع أو التشكيل من الأعمال الفكرية لمفكرين وأدباء عرب، اختارهم باعتبارهم نماذج

العربية المذكورة .على أن المقالة سلكت في الحالتين، على نحو متصاعد، أسلوب التجريد والتعميم والتلميح والاختصار والتكثيف، والتعبير، في الأعم الأغلب، بجمل قصير مركزة شبيهة بضربات معدنية صماء .كما اعتمدت المنهج التفهمي، القائم على تقمص فكر المفكرين موضوع التحليل، والتحدث من داخله بحيث يصعب التمييز في كثير من مقاطع المقالة بين كلام المؤلف وكلام المفكر المتحدث عنه .هكذا، يتضاءل الإخبار وتقديم المعطيات والمضامين المفصلة، أمام التحليل والاستدلال والحجاج والتعليق والتأويل .

لعل عدم انتباه كثير من القراء العرب لمنطق المقالة هذا، الذي اختاره العروي والتزم به في كتابتها، (باستثناء الفصلين الثالث والربع من القسم الثالث حيث جمع بين النقد والدعوة الإيديولوجيين كما سنرى)، هو السبب في ما أبانوا عنه من سوء فهم لمقالة العروي، وعدم إدراك مغزاها .

المضمون : الماركسية

مضمون كتاب "الإيديولوجيا العربية المعاصرة" متعدد المصادر : التاريخ الثقافي والسياسي (المؤلف مؤرخ)، الفلسفة السياسية (الفرنسية والألمانية والإنجليزية الحديثة والمعاصرة، والفلسفة العربية)، الفكر الاستشراقي، اجتماعيات الثقافة (المدرسة الألمانية)، اللاهوت المسيحي والإسلامي، الأدب العربي والعالمي ...بيد أن المتح من مختلف هذه المصادر يبدو محكوما، من جهة، باختيار الماركسية (النظرية الماركسية حول الإيديولوجيا تحديدا) من حيث هي منهج للتحليل، وبالدعوة إلى الماركسية بمثابة مرشد للممارسة السياسية الثورية ؛ ومن جهة أخرى، باعتماد إشكالية فلسفية هيجيلية الأصل في معالجة الموضوع : جدل الأنا والآخر .بناء على ذلك يمكن صياغة فرضية قراءتنا الفلسفية لمقالة العروي كما يلي : الماركسية محورها، والهيجيلية هيكلها، والإسهام في تصحيح الوعي الإيديولوجي العربي، عبر هذين المدخلين، هدفها.

فرضية قراءتنا الفلسفية لمقالة العروي كما يلي : الماركسية محورها، والهيجيلية هيكلها، والإسهام في تصحيح الوعي الإيديولوجي العربي، عبر هذين المدخلين، هدفها.

لقد بنيت المقالة برمتها على الفرضية التالية :يعود الزيف والضلال في الإيديولوجيا العربية المعاصرة، من جهة، إلى وعي العرب لذاتهم عبر الغرب من حيث هو نموذج تغلغل في فكرهم، فحال دون إدراكهم لذاتهم

في حقيقتها الواقعية ؛ ومن جهة أخرى، إلى تجزئتهم لهذا الغرب، وانتقائهم لهذا المظهر أو ذاك من مظاهر حضارته وتعميمه واقتراحه حلاً لمعضلتهم. يمر إذن تعريف "الأنا" العربية عبر "الآخر" الغربي.

يشتغل العروي هنا بمفهومين، نشآ في الفلسفة الغربية نفسها :الأنا والآخر .لنتوقف قليلا عند هذين المفهومين اللذين وظفهما العروي دون أن يسائلهما (صراحة على الأقل.)

علاقة التقابل بين مفهومي "الأنا" و"الآخر" هي تخصيص لعلاقة التقابل العامة بين مفهومي "الهوهو" و"المغاير" le même et l'autre وهذان المفهومان الأخيران اكتشفتهما الفلسفة اليونانية ورتبتهما ضمن الأسس والمبادئ المنطقية للتفكير العقلي، بينما نشأ المفهومان الأولان وتطورا في الفلسفة الغربية الحديثة والمعاصرة في إطار طرحها لإشكالية "الوعي" أو "الذات". قدم هيجل، بعد ديكارت، صيغة لهذه الإشكالية في كتابه "فينومينولوجيا الروح" تحت عنوان "جدل العبد والسيد". امتد تأثير ونقد هذه الصيغة الهيجيلية في الفلسفات المعاصرة مع اختلاف في

> يشتغل العروي هنا بمفهومين، نشآ في الفلسفة الغربية نفسها : الأنا والآخر .لنتوقف قليلا عند هذين المفهومين اللذين وظفهما العروي دون أن يسائلهما (صراحة على الأقل).

طرح تلك الإشكالية وتناولها : الفلسفة الوجودية (هيدجر، سارتر...)، فلسفة الاختلاف (ديريدا، دولوز...). غير أن التحليل النفسي (لاكان) سيضيف للعلاقة بين الأنا والآخر معنى جديدا :تقاطب باطني، سيكولوجي بين الأنا والآخر (الوعي واللاوعي).

التغاير أو الآخرية alérité هي إذن عنصر مكون للفكر (الهوية، التناقض)، لوعي الذات (الأنا والآخر)، للشخصية (الوعي، واللاوعي). وهي تحمل في المستويين الأخيرين معنى التضايف corrélation (التوقف المتبادل لأحد الطرفين على الآخر)، ومعنى الازدواج، وأخيرا معنى الصراع وتنازع السيادة والسيطرة.وقد ذهبت بعض التيارات الفلسفية المعاصرة إلى حد التشكيك في مفهوم "الذات" أو "الوعي" بالمعنى الذي صاغه به ديكارت، وملاشاته في بنية مجردة. هذه الخلفية الفلسفية الإشكالية لهذين المفهومين متوارية في مقالة العروي، مع أنه أبان عن حس منهجي إبستيمولوجي عميق في اختياره وتوظيفه للمفاهيم التي اشتغل بها. وسنوضح بعض الآثار السلبية لإغفاله التصريح بموقفه من هذه الإشكالية الفلسفية.

يحدد العروي العنصر الأول في الإشكالية المطروحة في الفكر العربي المعاصر بالعبارات التالية : "حد الذات أولا. ولما كان كل حد **[إثبات] نفيا**، فإن **الآخر ينتصب تجاه الذات**، وبعبارة أدق، فإن الآخر هو الذي يحد، يعرف العرب أنفسهم بالقياس إليه. وهذا الآخر هو الغرب"(ص4). العبارتان اللتان شددنا عليهما في هذا المقطع، تحيل أولاهما على اسبينوزا، وثانيتهما على هيجل. غير أن النفي négation كما يقصده الأول مختلف عن معناه في مقصد الثاني :الأول يحيل على عملية عقلية منطقية صرف، تتعلق بالتعريف كطريق من طرق الإدراك العقلي للحقيقة في إطار العقلانية الديكارتية، والثاني يحيل على معركة أو نزال وجودي بين وعيين، يخاطر فيه كل منهما بحياته من أجل الانتصار على الآخر، وانتزاع الاعتراف منه به باعتباره منتصراً (فيما إذا لم يقتله)، بحيث تنشا بينهما علاقة جديدة :سيد حر، وعبد تابع .يتعلق الأمر عند هيجل أيضا بالمعرفة. ولكنها هذه المرة سيرورة ديالكتيكية بين وعي وموضوع، ثم بين وعيين يدخلان في صراع من أجل انتزاع الاعتراف .

وإذا اعتبرنا أن العلاقة بين العرب والغرب هي أولا علاقة استعمارية (حتى وإن تحرر العرب من الاحتلال، فلعل في الأمر مناورة تكتيكية ماكرة)، فمن الواضح أن المعنى الهيجيلي، وليس المعنى الديكارتي، للعلاقة الأنا (العرب) / الآخر (الغرب) هو الذي يفترض أن يوجه التحليل في المقالة، وهو ما ليس متجليا في النص بوضوح، ما خلا في الأجزاء المتعلقة بإيديولوجيا الشيخ، الذي يضع تحديد الهوية العربية في إطار الصراع الديني القديم :فتوحات إسلامية / حرب صليبية. غير أن العلاقة المذكورة تنطوي أيضا على صراع مادي خفي حتى بالنسبة للإيديولوجيا الليبرالية والتقنوية، ربما يساعد التحليل الذي قدمه هابرماس في كتابه" التقنية -العلم كإيديولوجيا "في اكتشاف مصدره وقوته.

المعنى الهيجيلي، وليس المعنى الديكارتي، للعلاقة الأنا (العرب) / الآخر (الغرب) هو الذي يفترض أن يوجه التحليل في المقالة

كانت التقنية مرتبطة منذ البداية بالعلم .إلا أن علاقتهما تغيرت، فلم يعد العلم مستقلا عن التقنية، ولم يعد وقفا على ذكاء وتفرغ أفراد موهوبين يهبون حياتهم للبحث والتأمل، ولم تعد التقنية مجرد تطبيق للاكتشافات العلمية، بل صارا، في المستوى المادي الملموس، زوجا مركبا يتوقف فيه

أحدهما على الآخر ويغذيه، وفي المستوى الفكري قناعا إيديولوجيا يستخدم للسيطرة على المجتمع .لقد اندمج المركب تقني-علم مع التصنيع المدني والعسكري، وطبع بطابعه كل أشكال المعرفة والممارسة.

لذالك، فإن التقنية التي يعتقد التقنوي بسذاجة، في إمكان استيرادها من الغرب (لأن إعادة بنائها واختراعها من الصفر مستحيلة) متى وكيف شاء، يعمل الغرب سرا وعلانية على أن يظل الشرق (العرب) مجرد مستهلك لبعض منتجاتها، والحيلولة دون امتلاكها واستدماجها في بنيته المجتمعية والاقتصادية والفكرية .يمكن، بتحليل مماثل، التوصل إلى النتيجة نفسها فيما يتعلق بالليبرالية .عدم توضيح هذه النقطة، جعل مقالة العروي موجهة بفكرة أن المواجهة الإيديولوجية مع الغرب نتيجة لوعي العرب المغلوط لذاتهم وللغرب، وأن تصحيح هذا الوعي يقتضي تجاوز تمثل الغرب بوصفه عدواً، وقبول الاستفادة من مكتسباته الفكرية (الليبرالية، الماركسية) في تكاملها ونسقيتها وكونيتها، باعتبارها ضرورة حتمية للخروج من التخلف. هذه الفكرة يقبلها العقل ويؤيدها التاريخ (ألم يستفد الغرب في الماضي من

فإن التقنية التي يعتقد التقنوي بسذاجة، في إمكان استيرادها من الغرب متى وكيف شاء، يعمل الغرب سرا وعلانية على أن يظل الشرق (العرب) مجرد مستهلك لبعض منتجاتها

مكتسبات العرب؟)، لكن ما يفعله الغرب في العرب، على الأقل، منذ أربعين سنة (عمر مقالة العروي إلى الآن) يكذب إمكانية تحققها دون صراع وتنازع شرس للبقاء :صراع داخل ساحة الوعي العربي نفسه بين الأنا العربية المعاصرة وبين آخر متعدد محايث له (الآخر الجاهلي، الآخر الإسلامي الأول، الآخر الإثني : العربي، الفارسي، الفرعوني، الكردي، الأمازيغي، إلخ)، والذي يجري تحت عنوان الأصالة والمعاصرة والقومية العربية، ثم صراع بين هذه الأنا وبين آخر خارجي (الغرب)، إلا أنه يقتحم الوعي العربي ويسكنه ويضلله" .إن الشيخ الأكبر, محمد عبهً والغرب لا يتواجهان ككائنين مختلفين، فكل منهما جزء من الآخر، ولذلك لا يمكن لأي منهما أن يكون موضوعا لدراسة خارجية من قبل الآخر". فلا معنى لأي حكم نصدره على النظرة التي يكونها أحدهما عن الآخر، إن "رفضنا إدراك هذه النظرة في نقطة التقاطع بين صورتين يتبادلهما مجتمعان في حيز اتصالهما الضيق، وإن لم نسلم بأنه رأى الغرب على الصورة التي كان الغرب يرى بها نفسه، ويريد أن يراه بها" (ص41).

ومن جهة أخرى، يصعب قياس العلاقة بين الإيديولوجيا العربية

المعاصرة وبين فكر الحداثة الغربية على العلاقة بين الإيديولوجيا الألمانية في النصف الأول من القرن التاسع عشر وبين الثورة الفرنسية .هذه المماثلة غير ممكنة لأسباب ما من شك في أن العروي يعرفها ويعيها جيدا، وهو يلمح إليها صراحة، إذ يستلهم النظرية الماركسية في الإيديولوجيا، سواء كما قدمها ماركس في "الإيديولوجيا الألمانية" وكما دققها مفكرون ماركسيون لاحقون.

ليس لدينا هيجل ولا يسار هيجلي، ليست لدينا طبقات متمايزة ومتصارعة مثل الإقطاعية والبورجوازية في عصر الأنوار الفرنسي والإنجليزي .تلك البورجوازية اللعينة التي لم ترد أن تنشأ في مجتمعاتنا فتحدث فيها ما أحدثته في الغرب من ثورة فكرية وسياسية وعلمية وتقنية وصناعية .كل هذا وجد في الغرب، ويشكل خلفية لوعي العرب لأنفسهم .إن الوعي العربي يعيش في" تباعد تاريخي "مع مضمونه.

ومع ذلك، يصر العروي، من جهة، على توظيف الماركسية منهجا لنقد الإيديولوجيا العربية المعاصرة،

> يصر العروي، من جهة، على توظيف الماركسية منهجا لنقد الإيديولوجيا العربية المعاصرة، للكشف عن آليات الانخداع الفكري التي تتحكم فيها، تمهيدا لتحرير الوعي العربي واستعادته لذاته

للكشف عن آليات الانخداع الفكري التي تتحكم فيها، تمهيدا لتحرير الوعي العربي واستعادته لذاته، والبدء في الفعل المغير لوضع التأخر والتخلف ؛ ومن جهة أخرى، اقتراح اتخاذ الماركسية بمثابة دليل للممارسة والبناء السياسي والاقتصادي.

يجيب العروي في مقالته عن سؤال تركه مضمرا، ولما أدرك أن قراءه العرب لم يفطن أغلبهم إليه، صرح به في مقاله "منطق الإيديلوجيا العربية المعاصرة" المنشور في كتابه "العرب والفكر التاريخي" :

"كيف يمكن للفكر العربي أن يستوعب مكتسبات الليبرالية قبل (وبدون) أن يعيش مرحلة ليبرالية؟ (1973، ص7). وهذا السؤال ينطوي على فرضية أن مكتسبات الليبرالية نافعة، (مهما يقل عن نقائصها وخداعها الإيديولوجي الذي انكشف في التطورات اللاحقة للثورة الفرنسية)، بل لا مفر منها للعرب إن هم أرادوا تجاوز تخلفهم .لذلك، يدعو العروي إلى الانفتاح على الغرب، بدلا من معاداته والصراع ضده .وهنا تتقدم الماركسية بمثابة وسيط لهذه

الاستفادة .لأنها تدمج الفكر الليبرالي في نسق فكري أرقى وأغنى يتجاوز سلبياته.

القسم الثالث من المقالة يجيب، صراحة تارة وضمنا تارة أخرى، على هذا السؤال :نعم، ذلك ممكن، عن طريق استيعاب الماركسية .أولا، لأنها خلاصة تاريخ الفكر الغربي .ثانيا، لأنها تحمل مشروعا مجتمعيا كونيا موضوعيا حقيقيا، بديلا للمشروع الليبرالي، الذي يبدي الكونية، ويضمر الخصوصية .ثالثا، لأن الفكر العربي يمارس الماركسية دون وعي، مثلما كان السيد "جوردان" يمارس النثر دون أن يدري.

"هناك ماركسية موضوعية... أي أنها تفرض نفسها على المفكر العربي كمنتهى، كنتيجة حتمية مضمنة في الإيديولوجيا التي يؤمن بها ويعمل لترويجها .وبجانب كونها موضوعية، فإنها وضعانية، أي مختصرة، تحكما وتعسفا، إلى محتواها الوضعاني ...وحين يفضلها المفكر العربي على غيرها، فلأنها تبدو له أكثر اتساقا وأكثر انتقادا للغرب البورجوازي" (ص 186 من ترجمة المؤلف).

لا يهم المفكر العربي ما أثارته الماركسية من نقاش نظري بين المفكرين الماركسيين الغربيين. الشرط اللازم والكافي لاستفادته من الماركسية، هو أن يقرأ ماركس" قراءة لها ما يبررها في التراث الماركسي نفسه، وبالتالي قراءة مشروعة وغير اعتباطية..." (المرجع نفسه، ص178).

استبعدت في المقالة الإشكالات الفلسفية المتعلقة بالجدل الماركسي وعلاقته بالجدل الهيجلي وعلاقة الفكر بالواقع، والحتمية التاريخية، إلخ

وهكذا استبعدت في المقالة الإشكالات الفلسفية المتعلقة بالجدل الماركسي وعلاقته بالجدل الهيجلي (كما طرحها في فرنسا ألتوسير)، وعلاقة الفكر بالواقع، والحتمية التاريخية، إلخ. فالفكر (الإيديولوجيا) في الواقع العربي أصبح محددا لهذا الواقع وليس العكس، مع ما يمكن أن يولده ذلك في ذهن القارئ الماركسي العربي من تعارض مع أحد المبادئ الأساسية للمادية التاريخية .هناك فقط نقد أخذ الماركسية كمذهب مبسط ومسطح، ورفضها كمنهج لمعرفة الذات، وكأن الفصل أو التمييز بين المذهب والمنهج، بدهي وواضح بنفسه.

من هذه الأمثلة المختصرة من هذا القسم الثالث من أقسام المقالة، يتضح أن الجواب أصبح أولى وأهم من السؤال .وهو ما يختلف عن روح المقالة، كما أعلن عنه العروي في البداية، وكما كشفت عنه خصائصها

المذكورة أعلاه. ويجوز لنا أن نستدل من ذلك على التنازع في فكر العروي بين المثقف الملتزم بمنطق الفكر الحر المنفتح، وبين منطق المثقف المناضل المستعجل للثورة والتغيير، أي بين المعرفة لذاتها، وبين المعرفة النافعة .ولعله يائس من الفكر النظري الفلسفي في الوطن العربي .وقد حكم عليه بالفعل حكما قاسيا :"لاشيء يعكس حاجتنا الماسة إلى نظام فكري جاهز، نستدل به ونرتكز عليه، من ضعف الفلسفة العربية المعاصرة" (ص184). فقد أهمل ضمن تصنيفه الثلاثي لممثلي الإيديولوجيا العربية المعاصرة، الفلاسفة العرب، وإن كانوا ليسوا أسوأ من سلامة موسى الذي نال في المقالة حظوة قابلة للنقاش.

خاتمـــة

نعود في الختام إلى سؤال قراءة مقالة العروي (التي لم يكن غرضنا الإحاطة بعمقها وقوتها، بل فقط طرح مسألة قراءتها). يبدو، بالفعل أن العروي كتب مقالته لنفسه ؛ أولا، ليرى ما اختزنه وجدانه من هموم وآلام وآمال، وما يتقد به فكره من طاقات وذكاء خلاق ومبدع، ليرى كل ذلك مجسدا بوصفه عملا فنيّا ؛ ثم للقارئ الغربي لنقد احتقاره وتضليله للمفكر العربي الساذج ؛ ثم للقارئ العربي لزعزعته وإيقاظه من سباته الإيديولوجي الطويل .لماذا كتب العروي مقالته بالفرنسية؟ كتب في مذكراته" خواطر الصباح" :"ما ذا كان سيكون رد القارئ المشرقي لو ألفت الكتاب (الإيديولوجيا العربية المعاصرة) أصلا بالعربية كما كانت نيتي أول الأمر؟ الإهمال بدون شك .كل اتصال بيننا - المغاربة أو العرب أو المسلمين - يمر عن طريق الغرب". فإشكالية" الإيديولوجيا العربية المعاصرة "بالنسبة للعربي هي تجربة معيشة قبل أن تكون موضوعا نظريا. غير أن هذا المبرر لكتابتها بالفرنسية لا يكفي لتبرير الاختيارات المحددة لهذه الكتابة في مستويي الشكل والمضمون، والتي جعلت قراءتها واستيعاب مضمونها صعبة، إذ يبدو أن العروي يكلم نفسه وليس غيره، مع أن هدفه أن يكلم المثقفين العرب بكل ما أوتي من طاقة فكرية، وصدق الوجدان، وبلاغة التعبير .

ماذا بقي مما ابتغاه العروي من كتابة مقالته، بعد كل ما عرفه الواقع العربي منذ أربعين سنة؟ بقي أنها إبداع فكري سيظل محتفظا بقيمته في الفكر العربي المعاصر، حتى وإن

ماذا بقي مما ابتغاه العروي من كتابة مقالته، بعد كل ما عرفه الواقع العربي منذ أربعين سنة؟ بقي أنها إبداع فكري سيظل محتفظا بقيمته في الفكر العربي المعاصر

ضاع الأمل في ثورة اشتراكية عربية بعيد صدور المقالة نفسها، إذ كتب العروي في مذكراته يوم الهزيمة :

"بعد 19 سنة، قضي الأمر وضاعت فلسطين بكاملها .الخاسر هو القومية العربية والثورة العالمية .لم يعد هناك أمل في سياسة عبد الناصر ولا في دور الاتحاد السوفياتي. والفائز بالمقابل هو الفكر الصيني من جهة، والإمبريالية الأمريكية من جهة ثانية .عودة أمريكا بقوة إلى البلاد العربية البترولية البدوية.سيتحول العالم العربي من منطقة ثورية إلى ساحة لنمو استعمار جديد بقيادة دولتين : مصر وإسرائيل .وسيكون ثمن المصالحة دفن أمل اشتراكية عربية حقيقية غير بيروقراطية."

التاريخ هو هكذا .نحاول أن نضفي عليه معقولية (نواميس ابن خلدون) تثبت مساره، فيكسرها .لكننا نكرر المحاولة، فنرسم مسارا جديدا،

لعل الغرب يأتي الآن إلى العرب في زحفه الأمبيريالي الظافر، بالفكر الليبرالي، و("الماركسية الموضوعية") ، ويفرضه عليهم عنوة، فيذيب" التقليد"، ويفتح آفاق اندماجهم في نظام كوني جديد يفقدون فيه هويتهم أو يكتسبونها ممزقة مشتتة في انتظار تحولات تاريخية يصعب التنبؤ بها. التاريخ هو هكذا .نحاول أن نضفي عليه معقولية (نواميس ابن خلدون) تثبت مساره، فيكسرها .لكننا نكرر المحاولة، فنرسم مسارا جديدا، طوبى أخرى، وذلك لكيلا لانتوقف عن المسير.

محمد الداهي

إشكالية الشكل في تصور عبد الله العروي

تقديـــم :

قد تثير الخلاصات التي توصل إليها عبد الله العروي في كتابه الإيديولوجيا العربية المعاصرة[1] ردود فعل متباينة، بحكم ما حصل في المجتمع العربي من طفرات ثقافية، وخاصة فيما يخص الأشكال التعبيرية. وهو ما اعترف به عبد الله العروي شخصيا في المقدمة التي صدر بها الصياغة الجديدة للكتاب" . إنك فهت بأحكام قاسية لم تعد، إن صح أنها كانت في الماضي، مطابقة للحقيقة .الشطط واضح في حق نجيب محفوظ الذي أصبح أول كاتب باللغة العربية يفوز بجائزة نوبل للآداب، وفي حق المسرح الذي قفز قفزة نوعية أثناء السبعينات في المغرب والمشرق، وفي حق القصة القصيرة، كما تدل على ذلك المنتخبات التي تصدر تباعا مترجمة إلى اللغات الغربية، وأخيرا في حق النقد الأدبي الذي عرف مؤخرا نقلة تماثل تلك التي شهدها القرن الخامس الهجري، حيث تكرست النظريات العربية في البلاغة والبديع .ثم فوق كل هذا من يجرؤ على مثل الأحكام التي جاءت في الكتاب لا يخاطر بنفسه في بحر الإبداع إلا إذا كان واثقا من امتلاكه موهبة خارقة"[2]. إن الانتقادات التي وجهها عبد العروي إلى أقطاب الثقافة العربية كانت من وحي الجو الثقافي الذي كان سائدا في الستينات.

> إن الانتقادات التي وجهها عبد العروي إلى أقطاب الثقافة العربية كانت من وحي الجو الثقافي الذي كان سائدا في الستينات.

لكن منطلقات الكتاب المنهجية مازالت ملائمة من الزوايا الآتية :

- تحفز الناقد الأدبي دوما على البحث عن مغزى الأشكال التعبيرية، ومساءلة مدى مطابقتها للبنيات الاجتماعية، واستجابتها لهموم الشعب وتطلعاته.

- تدعو الباحثين إلى ممارسة وعي نقدي مسبق لكل فنون القول الموروثة عن الشرق والغرب، وتعيب عليهم تكريس انغلاق الذات وتشبثها بالوعي التلقائي.

- تُجلّي ما تحمله الإيديولوجية في طياتها من أنساق فكرية وثقافية لا تمت بصلة إلى البنية الراهنة للمجتمع العربي. وخاصة في ظرفية تاريخية تتسم بتعالي واستقلال الفكر العربي عن حركية الواقع المعيش، وتفوق الفكر الأجنبي في التخطيط والإنجاز وتأثيره في مختلف مناحي الحياة، واقتصار العرب على توضيح أغراضه والتعليق عليها.

اضطر عبد الله العروي إلى إبداء ملاحظات عن الوضع الثقافي (الإيديولوجي) بعدما لاحظ تعثر المغرب سياسيا وثقافيا بعد عشر سنوات من حصوله على الاستقلال .ولم تلبث أن اتسعت دائرة دراسته لتشمل مجموع الشعوب العربية. وحرص عبد الله العروي على الابتعاد عن أسلوب الشهادة الذاتية والعفوية (التجريبية الساذجة) وعن التحليل البراني المتعالي (الخارجية الوضعانية) لكونهما ينفيان التاريخ ويعجزان عن وصف الواقع إما بدافع الأنانية أو بدافع الاستعلاء، وتبنى وعيا نقديا أهله إلى تأسيس ثقافة جديدة متحررة من ثقل الأعمال الموروثة، ورفض التقيد بما هو ظاهر في المجتمع (الطريقة التأويلية)[3]، ونقد الإيديولوجيات العربية المعاصرة .ويتمحور الكتاب عموما حول أربع مسائل يمكن أن نختزلها فيما يلي :

أ -مسألة الذات : ترتبط بسؤال تحديد العرب لهويتهم (من أنا ؟) وبيان طبيعة العلاقة التي تربطهم بالغرب (من هو الآخر ؟).

ب -مسألة التاريخ : لا تسترجع الذات ألقها وقوتها إلا في علاقتها بأمجاد الأسلاف.

ج -مسألة المنهج : تستتبع هذه المسألة البحث عن طريقة للفكر والتصرف، والإسهام في كونية العقل البشري.

د -مسألة التعبير : ما هي الصيغة التعبيرية الملائمة التي بإمكانها تمثل الوضعية الانتقالية؟ وما السبل الكفيلة بإيجاد شكل تعبيري مطابق للمرحلة التاريخية ومتسم بقيمة كونية ؟يجمل عبد الله العروي هذه المسائل الأربع في القول الآتي" : هذه هي المسائل التي تشغل بال العرب منذ ما يناهز مائة سنة .إذا تكلمنا مجازا قلنا إنهم، منذ النهضة، يبحثون عن شيء ما :

اضطر عبد الله العروي إلى إبداء ملاحظات عن الوضع الثقافي بعدما لاحظ تعثر المغرب سياسيا وثقافيا بعد عشر سنوات من حصوله على الاستقلال .ولم تلبث أن اتسعت دائرة دراسته لتشمل مجموع الشعوب العربية.

الهوية، الماضي، العقل الكوني، الفن المطابق .وإذا تكلمنا كلاما مجردا قلنا إن الإشكالية القومية العربية تدور حول أربع ركائز : الأصالة، الاستمرار، الكونية، التعبير.[4].

1ـ العرب وأشكال التعبير.

1-1ـ التعبير والفلكلور :

تبنى العرب المحدثون أشكالا أدبية لم يألفوها (على نحو الرواية والمسرح...)، وراهنوا من خلالها على إنتاج أدب في مستوى ما عرفه ماضيهم المجيد والمهيب .وفي هذا الصدد تثار أسئلة تهم مدى صلاحية أو جدوى الأشكال الأدبية المستوحاة من الغرب للتعبير عن واقع ووجدان مغايرين .فمنذ بداية النهضة، والعرب يبحثون عن صيغة تعبيرية مطابقة للمرحلة التي يعيشون فيها دون زيادة أو نقصان، مع العلم أن وظيفة الفن لا تقتصر على تشخيص تخلف المجتمع، وإنما على تجاوزه وتداركه .وأي فائدة للتعبير إن هو ترك الواقع ناقصا وفجا؟ يحتم هذا التساؤل الجوهري التميز بين العمل الفولكلوري والعمل التعبيري" .كل عمل فولكلوري، أكان موسيقيا أو تشكيليا أو أدبيا، إنما يرث عن المجتمع الذي يظهر فيه صفة التخلف، بل يمكن القول إنه يستمد

إن التخلص من المراهنة مسبقا على فرس خاسر (إيثار العمل الفولكلوري) تقتضي أخذ العمل التعبيري مأخذ الجد، والتمييز بينه وبين الفولكلور.

منها ما يلصق به من قيمة .أما العمل التعبيري فهو، بالعكس، يهدف إلى جبر النقص من خلال التعبير ذاته أي بشحذ الوعي الفردي والجماعي"[5].

إنه من الخطإ مسايرة مثقفي الدولة الليبرالية أو القومية في الاعتقاد بأن مساندة الفولكلور مترتبة على ما يتضمنه من محتوى شعبي .لم يعد الشعب بمقدوره أن يرى نفسه في تمثلات تعبيرية، بل أصبحت البورجوازية، على نحو السياح، هي التي تتفرج عليه وهو يؤدي أدوارا فولكلورية. تلجأ الفئة المثقفة المنحدرة من البورجوازية الصغيرة إلى التخلص من المدلول الطبقي للأدب المكتوب، وذلك بتضخيم كل ما يمت بصلة إلى الفولكلور بوصفه تجسيدا للقضايا الشعبية الحية والمبتكرة.

إن التخلص من المراهنة مسبقا على فرس خاسر (إيثار العمل الفولكلوري) تقتضي أخذ العمل التعبيري مأخذ الجد، والتمييز بينه وبين الفولكلور. اتُّخذ الفولكلور مَسْلاةً وفرجة للسياح والبورجوازيين الصغار، وهو يحتاج إلى معاودة النظر فيه للتأكد من ملاءمته وجدواه .وهذا ما يقتضي التضحية بالفولكلوري لصالح التعبير الفني .فلا يمكن أن

يتدارك العرب تأخرهم التاريخي ويتجاوزوا مدار المحلي إلا بالعبارة (ما هو فني حقا).

1ـ2ـ الأدب والتعبير:

لقد راهن الإنتاج العربي على المطابقة. وهذا ما اعتبره عبد الله العروي خللا في بنية الإبداع الفني بدعوى أن الكتاب العرب لا يتخذون العبارة الفنية وسيلة للانعتاق والاكتشاف. وفي هذا الصدد، رصد عبد الله العروي ثلاث مراحل تطابق لحظات الوعي الثلاث التي فصلها في القسم الأول من الكتاب:

أ -مرحلة الكلاسيكية الجديدة: اضطلع الأدباء بإحياء وبعث نماذج من التراث الأدبي القديم .وهم، بهذا الصنيع، يحتذون حذو الشيخ (محمد عبده).

ب -المرحلة الرومانسية: ازدهر هذا الاتجاه الأدبي تحت شعار الحرية الليبرالية. انتعشت فيه الرواية بوصفها شكلا أدبيا جديدا لم يسبق للعرب القدامى أن تعرفوا عليه. قاد هذا الاتجاه طه حسين متأثرا بأفكار رجل السياسة الليبرالي (أحمد لطفي السيد).

ج -المرحلة الواقعية: اتحدت فيها أشكال التعبير (القصة، الرواية، المسرحية)، وتألق فيها اسم نجيب محفوظ الذي شخص صورة داعية التقنية(سلامة موسى)في ثلاثيته باسم عدلي كريم" المثقف الجريء في أفكاره والمعتز بنفسه، مدير المجلة وزعيم الشباب التقدمي[6]".

تابع النقد هذا الاتجاه الأدبي على تعدد مناحيه وتنوع مشاربه. وصنف عبد الله العروي هذا النقد على النحو الآتي:

أ -النقد الجامعي: يسِمُ الإنتاجَ الأدبيَّ بالضعف على المستوى الاجتماعي (استفحال ظاهرة الأمية)، وعلى المستوى الفني (عدم تمرن الكتاب العرب على أشكال تعبيرية دخيلة)، وعلى المستوى اللغوي (عوبة إيجاد لغة ملائمة للتعبير عن هموم الواقع وتصاريفه.)

ب -النقد الصّحافي": هو، في الواقع، أكبر دلالة، فكريا واجتماعيا، من السابق .يتكون دائما من عنصرين أحدهما موضوعي يستهدف رصد الأسباب التاريخية والاجتماعية التي فرضت قيودا منعت الكاتب من النبوغ والتبريز، والعنصر الثاني يبحث في الأسباب الذاتية لذلك الإخفاق ويربطها بعدم التزام الكاتب بقضايا الطبقات الفقيرة التي هي في نظر أولئك النقاد الملتزمين منبع كل

لقد راهن الإنتاج العربي على المطابقة. وهذا ما اعتبره عبد الله العروي خللا في بنية الإبداع الفني بدعوى أن الكتاب العرب لا يتخذون العبارة الفنية وسيلة للانعتاق والاكتشاف.

محاسن الأخلاق[7]. وتدرّج هذا الصنف من النقد عبر ثلاث حقب:

أ -الحقبة الأولى (النقد الليبرالي): وجد هذا النقد ضالته في التحليل النفسي والنقد الاجتماعي اللأذع. ولأداء مهمته على الوجه المطلوب تعزز بشعار الحرية الفردية المطلقة، وانكب على نقد الكتاب الذين سعوا إلى تكريس الأشكال التقليدية الموروثة والضرب على منوالها (من سار في إثر محمود سامي البارودي وأحمد شوقي.)

ب -الحقبة الثانية (النقد الواقعي): يحاسب الأدباء على مدى التزامهم وفاعليتهم، واستخدامهم للغة عربية مذللة ومفهومة من طرف فئات عريضة من الناس.

ج -الحقبة الثالثة (النقد التقدمي): استلهم النقد أدوات من الماركسية الوضعانية، وأخذ العزم على أن يكون بناء .وصف روايات نجيب محفوظ بأنها محدودة المضمون لكونها اهتمت أساسا بأحوال البورجوازيين الصغار (ضحايا الفقر والظلم والإهمال.)

مما تقدم يستنتج عبد الله العروي خلاصات كثيرة يمكن أن نجملها فيما يلي:

تعكس الإنتاجات الأدبية أشكال الوعي الثلاثة (الشيخ، ورجل السياسة، وداعية التقنية)، ولا تستغني عن الاقتداء بنموذج غربي

أ -تعكس الإنتاجات الأدبية أشكال الوعي الثلاثة (الشيخ، ورجل السياسة، وداعية التقنية)، ولا تستغني عن الاقتداء بنموذج غربي. ولهذا فهي لا تصور الواقع المعيش كما لو كان مرآة مجلوة وصقيلة. فما يشخصه هيكل في روايته زينب ليس كما يتبادر إلى الذهن - الريف المصري، وإنما هو لوحة مستوحاة مما وصف به روسو الطبيعة الفطرية. وفي السياق نفسه، لا يطابق وصف نجيب محفوظ الواقع بدعوى أنه يقلد أسلوب الطبيعيين (Les naturalistes) بما فيه من تشاؤم وتشبث بعلوم المادة.

ب -يركز التقليد الليبرالي على التحليل النفسي، ويستند النقد الواقعي إلى إنتاج الطبيعيين الغربي والأمريكي، ويقتفي النقد التقدمي أثر الواقعية الروسية .إن الأدب، في نظر النقاد العرب جميعهم، هو تقنيات مقتبسة من الغرب، وصناعة لا يستقيم عودها إلا بعد مراس طويل. وهذا ما جعل كل صنف من الأصناف النقدية ينتقد الأدب العربي بدعوى عدم توفره على قواعد قارة صالحة لكل زمان ومكان، يمكن أن تسعف الأديب على إنتاج عمل متكامل

والتعبير عن الواقع الاجتماعي بصدق". لم تعد هناك أية ضمانة على صدق وأمانة التعبير. يعود الشكل الأدبي نفسه وسيلة للتحريف والتشويه .لن نصل إلى عبارة صادقة أمينة على أوضاعنا التاريخية والاجتماعية بمجرد أننا نتحكم في شكل يقال إنه مشترك بين البشر، أو أننا اتسعنا فيما نصف من المجال الاجتماعي، أو أننا نوعنا ودققنا أساليبنا البلاغية .كل ما سنحصل عليه، بعد هذا الجهد، هو صورة مغرضة من نوع آخر لواقع محجوب عنا باستمرار .فالمدارس التي ذكرناها آنفا ... كانت كلها، على تفاوت، غير أصيلة، لأنها وصفت المجتمع العربي بأساليب تعبيرية وتشكيلية مستعارة"[8].

ج -لا تدعم أي تجربة تاريخية ظهور أدب قومي أصيل بعد فترة من التمرن على الأشكال التعبيرية القارة والصالحة للجميع .وعلى عكس التجربة الروسية والأمريكية، لم تنشط في العالم العربي حركة نقدية تسائل الأشكال التعبيرية المعاصرة، وتبين أهميتها وجدواها، وتبحث عن آليات لتطويعها ومطابقتها للواقع العربي. ويرجع ذلك، في نظر عبد الله العروي، إلى إصرار مسيري الدولة القومية (البورجوازيين الصغار) على تكوين الكُتّاب بالتدريب والتأهيل على شاكلة صناع الحديد والفولاذ". يتهيبون التدقيق في مغزى الأشكال الفنية، لما في ذلك من تعقيد وبالتالي من تأخير لتحقيق الأهداف المرسومة .إلا أنه بدون ذلك النظر وذلك التدقيق، سيبقى مشكل التعبير غامضا، وسيجهد الكتاب العرب عبثا للنبوغ داخل أشكال متقادمة"[9].

1-3- إشكالية صيغ التعبير :

وإن عاين النقاد العرب مدى إعراض الأدب العربي الحديث عن الأدب العربي القديم، فهم لم يمعنوا النظر في الأشكال المستوردة بدعوى أن الشكل، في نظرهم، هو بنية ثابتة يمكن أن تستوعبها الأزمنة والأمكنة جميعها .وإذا انشغلوا لمدة طويلة بسوسيولوجية المضمون، فهم لم يتساءلوا عن سوسيولوجية الشكل. وهذا ما حفز العروي على الاضطلاع بهذه المهمة لبيان العوائق الاجتماعية التي تحول دون تأقلم الأشكال التعبيرية مع بنية المجتمع العربي وطبيعته، وتفضي إلى وجود تفاوت بيِّن بيْن الطرفين معا (أي بين الشكل المستورد وبين الجهة التي تلقته). وفي هذا الصدد ركز عبد الله العروي على ثلاثة أشكال رئيسية :

وهذا ما حفز العروي على الاضطلاع بهذه المهمة لبيان العوائق الاجتماعية التي تحول دون تأقلم الأشكال التعبيرية مع بنية المجتمع العربي

أ -المســـرح :

هل يمكن أن تُكتب مأساة حقيقية في مجتمع لا يعرف الوعي المأساوي أو يحاربه ؟ تناول عبد الله العروي تجربتين مسرحيتين بارزتين : اتسمت أولاهما (مسرحيات شوقي)بالطابع الوجداني والغنائي، ولم ترق إلى مستوى تناول مسائل الحق والتاريخ تناولا إشكاليا، وأخفقت ثانيتهما (مسرحيات توفيق الحكيم) لأن صاحبها توهم بأن مجال الفن هو ما يمت بصلة إلى الإنسان بصفة عامة، ولا يقتصر على عصر أو مجتمع محددين .ويمكن أن يُعمم الحكم المستنتج من التجربتين على المسرح العربي قاطبة، ومفاده أن المجتمع العربي عجز عن تزويد المسرح بمضمون مناسب.

ب -الروايـــة :

نشأت الرواية في وسط بورجوازي (ما ترمز إليه المدينة الكبيرة)، وما كتب خارجه فهو آفاقي وجانبي .إن المجال الذي يستحق أن يعد ركيزة الرواية العربية غير موجود لعدم توفر المدينة بوصفها رمزا في العالم العربي، وعدم تجانس البورجوازية، وقلة عددها نسبيا .فهل يحق أن نوظف شكلا مناسبا للمركز لنصف به الضاحية ؟ هناك دول (على نحو ألمانيا، وإيطاليا، والبلاد السلافية) لم تنتج الرواية البورجوازية بالمعنى الدقيق للكلمة، لكن كتابها استطاعوا أن يجربوا الشكل الروائي ويطوعوه على نحو يكون منسجما مع بنيات مجتمعهم ومطابقا لها .وعليه، لم يكتب العرب الرواية الجامعة التي تنعكس فيها بنيات المجتمع، وتسعف بنياتها السردية على تشخيص كيف تتصارع الطبقات والفئات الاجتماعية المتصارعة فيما بينها داخل المجتمع .فما يلائم المجتمع العربي المشتت والمحروم من وعي جماعي هو الأقصوصة". ولهذا السبب، الذي يختصر في خاتمة التحليل كل الملاحظات السابقة، فإن عمل نجيب محفوظ، رغم ضخامته الظاهرة، يخضع في العمق لمنطق الأقصوصة ...وهكذا يبدو أن الأقصوصة هي الشكل الأدبي المطابق لمجتمعنا المفتت والمحروم من أي وعي جماعي. لكن الكاتب العربي، إذ يوظف هذا الشكل التعبيري، يغفل مرة أخرى القضية الأساس، مطابقة الشكل للمضمون، فيطلق العنان للمحاكاة العمياء .يقلد غيره فينتج بغزارة وسهولة، لكن بدون تفوق ونبوغ"[9].

> هل يمكن أن تُكتب مأساة حقيقية في مجتمع لا يعرف الوعي المأساوي أو يحاربه ؟

ج -الأقصوصة :

تتحول الرواية في الأطراف إلى سلسلة من لقطات لحظية، وتنتعش الأقصوصة ليس لأسباب اقتصادية ومهنية فقط (انتشار الصحف والمجلات، وبؤس الكتاب الشبان، قلة دور النشر)، وإنما أيضا نتيجة تطور المجتمع نفسه .لا تفصح الأقصوصة عن الواقع، بل تكتفي بالإشارة والتلميح إليه، ومن هنا تتولد النزعة الرمزية الملازمة لها .يلاحظ عبد الله العروي أن فن الأقصوصة في الغرب(من فرنسا إلى أمريكا مرورا بروسيا وإنجلترا) سبقه فحص أدبي ونقدي عميق للبحث في أصولها الفنية، والكشف عن محتوى جديد ملائم لمنطقها الضمني .يعتقد القاصون العرب أن كتابة الأقصوصة هي تمرين واستعداد لكتابة الرواية .وهي فكرة ساذجة رسخها فيهم النقد الجامعي .فلا يستطيع أي روائي عربي أن يصدر باكورته الإبداعية إلا بعد أن ينشر قصصا في الصحف اليومية، ثم يضطر إلى جمعها فيما بعد في كتاب .وما يطبع القصة العربية عموما هو تقليد كبار القاصين العالميين دون الوعي بظرفيتهم التاريخية والاجتماعية (وهذا ما يجعل القاص العربي يردد يأس موباسان وتشيخوف أكثر مما يعكس ركود المجتمع العربي وفراغه)، واستفحال ظاهرة تكرار المواضيع نفسها (الأسى نفسه، الكآبة عينها، النحيب ذاته على الزمن الضائع والقسمة الجائرة). وهكذا "نصل إلى نتيجة لم نكن نتوقعها، وهي أن التشبث بشكل تعبيري يدعي الواقعية لا ينفك يشوه الصورة التي يعطيها عن ذاته المجتمع العربي الذي يجتاز طور إصلاح وترميم. إن الواقعية اليائسة، الملازمة لشكل الأقصوصة، عبارة تلائم واقع عهد التبعية لرأسمالية أجنبية .فكان من حقها أن تنمو وتزدهر في ظل الفترة السابقة على الدولة القومية .أما بعد أن قامت هذه الأخيرة، فبقدر ما تعيد بناء قواعدها وتتحرر من التبعية، تتسع الفجوة بين الواقع المستجد وبين المغزى المضمن في شكل الأقصوصة .فيعود الشكل نفسه حاجزا مانعا دون إدراك ما يستحدث"[11].

تتحول الرواية في الأطراف إلى سلسلة من لقطات لحظية، وتنتعش الأقصوصة ليس لأسباب اقتصادية ومهنية فقط وإنما أيضا نتيجة تطور المجتمع نفسه .

2 ـ راهنية الوعي النقدي:

2-1 ـ الحاجة إلى الوعي النقدي :

مما تقدم يتضح أن عبد الله العروي مارس الوعي النقدي على الإيديولوجيا العربية المعاصرة، فاضطلع بتفكيك بنياتها ومساءلة

محتوياتها بهدف فتح الباب للخلق والإبداع. وهو، بهذا الصنيع، يقتدي بمنهجية كارل ماركس في كتابه الإيديولوجيا الألمانية. "لم يحافظ على إشكاليتها، ورفض الأجوبة التي تحتوي عليها ضمنيا، فنزع عنها كل غرض قومي أو محلي ورفعها إلى درجة من الدقة والتجريد جعلتها جاهزة لكي يستعملها غير الألمان"[12]. ينطلق عبد الله العروي من الإشكالية الكونية التي تبناها ماركس التاريخاني في تفسير وضعية التأخر الألماني مقارنة مع فرنسا، ويعتمد عليها في تعليل تأخر العرب مقارنة مع الغرب في العصر الحديث .وانصب تحليله أساسا على التأخر الإيديولوجي أي ما يمت بصلة إلى الذهنية العربية التي اكتفت باستهلاك ما يرد عليها .وهذا ما فوت عليها الانتقال إلى وضعية الإنتاج الذي يمكن أن يؤهلها إلى الإسهام في العقل الكوني.

وإن كانت الخلاصات التي توصل إليها عبد الله العروي تبدو متقادمة بحكم تحقق طفرات ثقافية في المجتمع العربي، وانهيار الدولة القومية التي سبق للعروي مرارا أن حذر من اتخاذها نموذجا للرقي والتحرير والوحدة، فهي ما زالت ملحة على المثقف العربي عموما .فهو

لقد نبه عبد الله العروي إلى أهمية سوسيولوجية الشكل للتمييز بين العمل الفولكلوري والعمل التعبيري، وبين الثقافة العضوية والثقافة المستوردة

ملزم، في ظرفية ما زالت متسمة بهيمنة الأجنبي وفرض نموذجه الثقافي، بضرورة مساءلة ما يتلقاه منه لفهم طبيعته، وبيان مدى ملاءمته للبنيات الاجتماعية العربية. لقد استوعب الأدباء العرب، مع مر الزمن، طبيعة هذا التباين أو التمايز، وهو ما حفزهم على البحث عن الوسائل التي يمكن أن تسعفهم على تخليص الأشكال من إيحاءاتها الطبقية وتطويعها لخدمة أغراض وتطلعات جديدة. وإن حصلت طفرات في مجال الرواية والقصة والمسرح، ما زالت أشكال أخرى (وفي مقدمتها السينما) تبحث عن هويتها حتى تتخفف من المناحي الموروثة عن الغرب. وما دام الغرب متفوقا علينا، فإننا في مسيس الحاجة إلى الوعي النقدي لمساءلة ما نتلقاه منه من أشكال ومفاهيم ومناهج، والبحث عن أصولها وخلفياتها، والكشف عن حمولتها الإيديولوجية.

2-2-ملاءمة سوسيولوجية الشكل :

لقد نبه عبد الله العروي إلى أهمية سوسيولوجية الشكل للتمييز بين العمل الفولكلوري والعمل التعبيري، وبين الثقافة العضوية والثقافة المستوردة[13]. (ومن خلال تحليلاته يتضح أنه ركز على مفهوم

سوسيولوجي جوهري وهو المطابقة بين الشكل والبنية الاجتماعية .فما يجمع الإنتاج الإيديولوجي العربي (سواء أكان فكرا أم إبداعا) هو طابعه غير التاريخي، وذلك لأنه يتبنى مدلولا مستوحى من الخارج، ويستند إلى مرجعية غربية لا تلائم طبيعة الواقع العربي، ويزعم أنه يعبر عن البنيات الاجتماعية العربية ويعكس إيحاءاتها ومضامينها .في حين لما يُحلل هذا الإنتاج ويُفكك يتضح، رغم تنوعه الظاهري، أنه مجرد رجع الصدى لما وقع في الغرب .يعيد الشيخ سيرتي رينان وهانوتو، ويردد الليبرالي آراء لوك ومونتسكيو، ويعيد التقني مواعظ كونت وسبنسر، ويعكس محمد حسين هيكل تصورات روسو الريفية المائعة، ويقتدي نجيب محفوظ بأسلوب الطبيعيين في وصف مأساة البورجوازية الصغرى في مدينة القاهرة ..الخ .وتتوسع الهوة أكثر بين الطرفين (العربي والغربي) لما نعلم بأن ما يقلده الإنسان العربي هو ما أصبح متجاوزا في الغرب أو هو على أهبة للتخلي عنه .إنها استعادة لأشكال الوعي الغربي المتخطاة والمتجاوزة .وما يكرس هذه الظاهرة هو غياب منهج سوسيولوجي لأشكال التعبير والوعي، ينبه الإنسان العربي إلى التأخر التاريخي، ويحفزه على التحلي بوعي نقدي، ويحضه على التحرر من أغلال الأعمال الموروثة وتجنب المواقف الانطباعية والمتسرعة.

2-3- الأدلوجة بين الواقع والممكن.

يرى عبد الله العروي أن الإنتاج الفكري العربي (الأدْلوجة في اصطلاح عبد الله العروي) اكتفى باستهلاك وترداد ما يرد عليه من الغرب. ولا يمكن للمثقف العربي أن يعي التفاوت الحاصل بين ما يصفه وما يستضمره، وبين ما يزعمه وما يتحاشى الصدع به، إلا بممارسة النقد والوعي به لمعرفة الأصولْ التي انبنت عليها المذاهب الغربية، والكشف عن المعنى الطبقي الذي يلازم الأشكال والمفاهيم الدخيلة التي لا تربطها بالبنية المستعيرة علاقات واضحة، وبيان ما تضمره الإيديولوجية من إيحاءات اجتماعية مغايرة للواقع العربي الذي تلقاها بطريقة سلبية، واستيعاب ليس كيف يعيش العرب ويتصرفون في واقعهم، وإنما كيف يتوهمون ويتمثلون أنفسهم.

وهذا لا يعني أن الإنتاج العربي هو مجرد لغو وجعجعة بدون طحين،

يرى عبد الله العروي أن الإنتاج الفكري العربي (الأدْلوجة في اصطلاح عبد الله العروي) اكتفى باستهلاك وترداد ما يرد عليه من الغرب.

بل هو، بالعكس، مفيد ودال ومنظم ومتماسك، يعكس المنطق العام الذي تحكم في مرحلة تاريخية معينة، اتسمت عموما بمحاولة استعادة تطور الغرب لإرشاد المصلحين إلى مسالك العمل والإنجاز .وهكذا حكم عبد الله العروي على هذا الإنتاج بالتعالي عن حركية المجتمع الذي هو مناطها ظاهريا.

وظف العروي الإيديولوجيا[14] بوصفها خطابا تمويهيا يكشف عن سعي العرب إلى نقل ما أنجزه غيرهم لبواعث ملحة. كما تعامل معها كنشاط تخطيطي يسعف على إرشاد العرب إلى الطريق الصائب، وينبههم إلى أن ما يأخذونه عن الغرب أصبح متجاوزاً ومتقادماً، ويحفزهم على استباقه للخروج من نطاق الإيديولوجيا والدخول إلى حيز الفكر الحديث المطابق للواقع. "تمثل دراستنا هذه دعوة ملحة إلى التحلي بوعي نقدي، أو بعبارة أخرى دعوة إلى تجاوز مستمر للوعي التلقائي بالذات. لقد تداخل المجتمعان، العربي والغربي، إلى درجة تجعل هذا الأمر شيئا وارداً .ما نعني بالوعي النقدي هو استحضار متلازم ومتزامن لسيرورتين تاريخيتين متحاشياً كل انكفاء وكل انغلاق لتجنب المواقف التبريئية

> وظف العروي الإيديولوجيا[14] بوصفها خطابا تمويهيا يكشف عن سعي العرب إلى نقل ما أنجزه غيرهم لبواعث ملحة. كما تعامل معها كنشاط تخطيطي

والاستعراضية الرخيصة"[15]. وهذا لا يعني أن الوعي النقدي - كما يظن بعض الأدعياء - يفتح بابا لتجاوز العقل الغربي .هو شرط مسبق لازم، لكنه غير كاف .لا يكفي إبراز ضعف التأليف التاريخي الغربي لإنتاج ما هو أفضل منه، ولا يكفي تبيان هفوات الرواية الواقعية لإبداع شكل روائي جديد. "الوعي النقدي انفتاح على الممكن وليس إنجازا إبداعيا"[16].وفي هذا الصدد يرى عبد الله العروي أنه في حالة ما إذا أصبح العقل العربي نقديا، وتوصل إلى نظرة إنسانية شمولية، فسيتمكن من إدراك الموضع الذي ما زال الغرب يراوح فيه خطواته منذ القرن الماضي .وإذا تحقق هذا الحلم يمكن أن يتعارف العقلان العربي والغربي على بعضهما البعض، ويدشنان حوارا حقيقيا للتفاهم والدخول في مشروعات مشتركة. "آنذاك يمكن استدراك الوقت الضائع وإتمام ما لم ينجز من تطعيم الوضعانية، وجعل الماركسية جدلية فعلا، وباختصار تأسيس أنتربولوجيا حق"[17]. يستبق العروي الزمن ويتخيل خلاصة متفائلة تجمع الخصمان على أرضية واحدة .فبعد أن أسهب في كل ما يباعد بينهما، استسلم في آخر المطاف، من باب إلى الاحتمال ليس إلا، إلى حلم يرهص بالوحدة الجوهرية بين الطرفين رغم صراعاتهما المتجددة.

4-2 - تمييز الموصوف من الموضوع:

ميز عبد الله العروي مراراً بين الموصوف والموضوع .الموصوف هو ما تراه العين أو تلتقطه في شكل أوصاف (ما يتعلق بالتجربة المعيشة) والموضوع هو ما نتعقبه بوصفه نغمة مفقودة (ما يصطلح عليه العروي بعُقدة الشعب). ما وصفه نجيب محفوظ في رواياته من أحياء عتيقة، وما أثاره من مواضيع اجتماعية وتاريخية هو الموصوف". المادة الوصفية، حتى في النقاش الفلسفي، هذا ما تلتقطه عين الكاميرا"[18]. ما لم يبحث عنه نجيب محفوظ أو اعتقد أنه استنفده في أعماله هو الموضوع." أي البحث، خلف هذه الأمور، عن عبارة تخص الوجدان، تخص لون الموصوف .الوجدان حركة واللون حركة والنغمة حركة، لنوحد تلك الحركات الثلاث، ذلك هو الهدف[19]. ويعلل عبد الله العروي خيبته مع نجيب محفوظ، بالإضافة إلى استلهامه أساليب ومواضيع من المركز لوصف ما يحدث في الأطراف، هو أنه لم يشغل نفسه، رغم كثرة إنتاجاته الروائية، بالكشف عن العقدة المصرية. "خيبتي مع هذا الروائي هو أنه لم يكشف لنا عن مستوى العقدة المصرية. لكل شعب، مهما كان تاريخه، طويلا أو قصيرا، عقدته، وكلما كان التاريخ طويلا كانت العقدة دفينة في النفس .عقدة الإيرانيين واضحة، ويبدو لي أنهم توصلوا، حسب ما أقرأ، إلى التعبير عنها في رواياتهم وشعرهم .الشعب المصري هو الآخر له عقدة، عقدة ليس بالمعنى النفساني أو الفرويدي .والعقدة شيء عميق داخل القلب والوجدان، نلمسها في تحليلات بعض الأجانب، بكيفية من الكيفيات"[20].

ورغم أن عبد الله العروي يقر بأن موضوع الرواية العربية هو ضياع الموضوع، فهو قد اعترف بوجود أعمال تخييلية عربية قد لامست الموضوع، وتتجه إلى إعادة تشخيص عقدة الشعب. ومن بينها فيلم **المومياء** لشاديعبد السلام الذي لا مس العقدة المصرية وإن لم يصل إليها[21]، ثم رواية **أديب** لطه حسين، التي تشخص مأساة مصر التاريخية من خلال ميل ثقافي ونفساني، ثم رواية **موسم الهجرة إلى الشمال**، التي تعبر عن طلاق المثقف لأرضه الخلاء وشعبه البائس، ثم المجموعة القصصية قنديل أم هاشم ليحيى حقي، التي تمثل مأساة أمة من خلال سوء تأويل تجربة صحيحة[22].

ورغم أن عبد الله العروي يقر بأن موضوع الرواية العربية هو ضياع الموضوع، فهو قد اعترف بوجود أعمال تخييلية عربية قد لامست الموضوع، وتتجه إلى إعادة تشخيص عقدة الشعب.

كما تسعى أعمال العروي نفسها إلى ملامسة عقدة جماعية منغرسة في تجربة فردية، ما سماه سلين Louis-FerdinandCelineبـ"نغمتي الخاصة ."فإلى جانب أنه أثار إشكالية الموضوع في أوراق والفريق[23]، فهو يجسده مجازيا من خلال لغو الجمهور الذي ينجم عنه تنابُز وتعاير، فيفضي إلى الاقتتال والصراع والانقسام .ففي الوقت الذي يعتقد الجميع أن المشروع الجماعي قد حقق الأهداف المرجوة منه، تظهر خلافات سطحية وجانبية تعصف بالمشروع برمته، وتجهز عليه كأنه لم يكن قط. ومع مر الأيام تظهر جماعات تزعم أنها الوارث الشرعي للمشروع السابق، وأن من حقها حمل مشعله، ومحاكمته بهاجس التجاوز والمغايرة . لكنها تتعرض في مسيرتها إلى انشقاقات وانقسامات أخرى ..وهذا هو الموضوع الذي حاول عبد الله العروي أن يجسده من خلال تكوين فريق تتنازعه أهداف مختلفة(رياضية، وسياسية، وصوفية" .)فكر علي نور ..النار في الحطب .. هم أن ينبه خميطة ويذكرها بكلام ريكاردو حول الموضوع الغائب المعجز، لمح ابتسامة على شفتيها فتركها تحلم في غير نوم وقال في نفسه : الموضوع

> صاغ عبد الله العروي فرضيات كتاب الإيديولوجيا العربية المعاصرة تحت تأثير ظرفية تاريخية وسياسية محددة .وانصب تحليله على تفكيك وتشريح النتاج الفكري والثقافي العربي لبيان المفارقات التي اعترته

هو ما أسمعه الآن، ما يقال وراء ظهري، ما يطرق سمعي رغما عني.

هو ما أسمعه الآن، ما يقال وراء ظهري، ما يطرق سمعي رغما عني. الموضوع هو تجاوب الصوتين معا .الموضوع حاضر مع الحاضرين هنا ونحن نجري وراءه منذ عقود في ربوع خالية حيث لا حركة ولا حياة، حيث التقاطيع والتقاسيم، حيث تتناغم الأصوات الخالية من أي مضمون .الموضوع في التقاليع ؟ واللهِ مهزلة وأية مهزلة ! آه، لو كان سمعي حادا مدربا على التقاط أدق تغيير في الذبذبة ..لكن الترجيع أورثني كما أورث غيري الصمم ..هذه تطلعات صاتت فيها ريح عاصفة، ريح شرقية في غير موسمها.."[24].

خاتمـــــة:

صاغ عبد الله العروي فرضيات كتاب **الإيديولوجيا العربية المعاصرة** تحت تأثير ظرفية تاريخية وسياسية محددة .وانصب تحليله على تفكيك وتشريح النتاج الفكري والثقافي العربي لبيان المفارقات التي اعترته، وحالت دون مطابقته للبنيات الاجتماعية، واستيعاب كيف ينظر ويتمثل العرب أنفسهم من خلال نماذج ذهنية مستلهمة من بيئة ثقافية مغايرة .ورغم مضي أربعين سنة على صدور الكتاب، ما زال يعتبر مرجعا أساسيا في مختلف تخصصات

العلوم الإنسانية ومسالكها، وذلك لكونه:

أ -يقدم معرفة علمية لفهم المنطق الذي تحكم عموما في الإيديولوجية العربية المعاصرة، واستجلاء العوائق التي أخرت تقدم العرب ونهوضهم، ومساءلة الأشكال المستوردة التي تستضمر إيحاءات ومضامين لا تمت بصلة إلى الواقع العربي.

ب -ويسعف على إثارة أسئلة دقيقة وملائمة للبحث عن السبل الكفيلة بضمان مطابقة بين الشكل وما يعبر عنه، واستخدام التعبير الذي يعبر عن حقيقة الشعب ووجدانه وتطلعاته.

وما فتئ ذوو الاختصاص الأدبي (أساتذة باحثون، والطلبة) يتصفحونه لاستيعاب أبعاد سوسيولوجية الشكل التي كان العروي سباقا لطرحها وتشغيلها، والتمييز بين العمل الفولكلوري والعمل التعبيري، وتمثل النشأة البورجوازية للرواية، وحفولها بالتعدد اللغوي، ووجود مفارقة بينها (على نحو الأشكال التعبيرية الأخرى) وبين بنية المجتمع المستعيرة، وانتفاء البعد المأساوي في المسرح العربي، واتسام المتن القصصي بتكرار المواضيع نفسها واجترارها .. إلخ . ورغم تدارك العرب ما فاتهم نسبيا بعد أن طوّعوا الأشكال التعبيرية وأبدعوا فيها حتى تعبر عن آمالهم وآلامهم، فهم، في أمس الحاجة لتفوق الغرب عليهم، إلى الاهتداء بروح الكتاب، التي تتمثل في دعوته الملحة إلى التحلي بوعي نقدي، وتجاوز مستمر للوعي التلقائي للذات، والبحث عن السبل الجديرة بالمساهمة في العقل الكوني والمساواة مع الغرب.

ورغم تدارك العرب ما فاتهم نسبيا فهم، في أمس الحاجة لتفوق الغرب عليهم، إلى الاهتداء بروح الكتاب، التي تتمثل في دعوته الملحة إلى التحلي بوعي نقدي، وتجاوز مستمر للوعي التلقائي للذات

الهوامش:

(1) ـ عبد الله العروي، الإيديولوجيا العربية المعاصرة(صياغة جديدة)، ط1 ..،1995

(2) ـ (المرجع نفسه، ص.ص .20-19 ؛

(3) ـ تختار الأعمال الملائمة، ثم تستخرج بنياتها الدالة، ثم تضعها داخل نسق واحد، وهو ما يطلق عليه بالأدلوجة .فيما يخص التأويل، انظر عبد الله العروي، مفهوم التاريخ ج2 .، المفاهيم والأصول، المركز الثقافي العربي، ط1 .،1992 ، ص.ص .314-312 ؛

(4) ـ عبد الله العروي، الإيديولوجية العربية المعاصرة، م.سا، ص .24 .

(5) ـ المرجع نفسه، ص .208 .

(6) ـ المرجع نفسه، ص .218 .

(7) ـ المرجع نفسه، ص .221 .

(8) ـ المرجع نفسه، ص .231 .

(9) ـ المرجع نفسه، ص .232 .

(10) ـ المرجع نفسه، ص .243 .

(11) ـ المرجع نفسه، ص .246 .

(12) ـ منير الخطيب" ؛ الماركسية التاريخية في الفكر العربي"، مجلة الطريق، العدد الثالث، مايو /يونيو2003 ، ص.ص .144-143 ؛

(13) ـ وضع عبد الله هذا التمييز بين الثقافة العضوية (تكون الثقافة مطابقة لبنية المجتمع) وبين الثقافة المستوردة(تكون الثقافة غير مرتبطة عضويا بالحياة الاجتماعية ؛ منطقها مختلف، وتعابيرها مختلفة، ذوقها مختلف عما تعود عليه المجتمع الأصلي وعما يسير عليه أغلبية الناس). انظر في هذا الصدد ؛ ثقافتنا في ضوء التاريخ، المركز الثقافي العربي، ط1 ..1983 ، ص.ص .173-172 ؛

(14) ـ يحمل العروي الإيديولوجيا (الأدلوجة)أشياء ثلاثة" ؛ أولا ما ينعكس في الذهن من أحوال الواقع انعكاسا محرفا بتأثير لا واع من المفاهيم المستعملة .ثانيا نسق فكري يستهدف حجب واقع يصعب وأحيانا يصعب تحليله .ثالثا نظرية مستعارة لم تتجسد بعد كليا في المجتمع الذي استعارها لكنها تتغلغل فيه كل يوم أكثر فأكثر .بعبارة أدق، إنها تلعب دور الأنموذج الذهني الذي يسهل عملية التجسيد هذه .وهذا المعنى الثالث هو الذي أستعمله بكثرة في الفصول اللاحقة". الإيديولوجية العربية المعاصرة، م .سا، ص .29 .

(15) ـ عبد الله العروي، الإيديولوجيا العربية المعاصرة، م.سا، ص .254 .

(16) ـ المرجع نفسه، ص .254 .

(17) ـ المرجع نفسه، ص .255 .

(18) ـالمرجع نفسه، ص .22 .

(19) ـ عبد الله العروي ؛ أوراق، ط2 .، المركز الثقافي العربي .1996 ، ص .235 .

(20) ـ عبد الله العروي ؛ من التاريخ إلى الحب، حوار أجراه محمد الداهي بمشاركة محمد برادة، منشورات الفنك، ط1 1996 ، ص .45 .

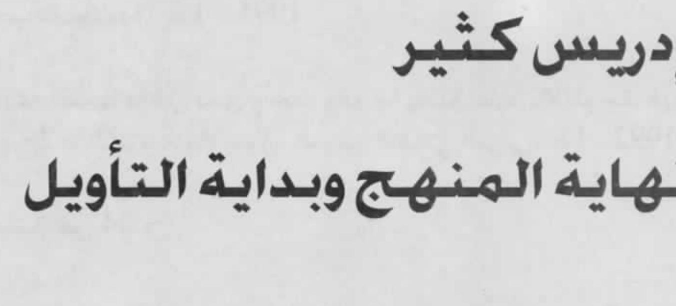
(21) ـ الصفحة نفسها.

(22) ـ انظر إلى المرجع نفسه، ص .86 .

(23) ـ أوراق، م.سا، ص.ص .236-235 ؛

-عبد الله العروي، الفريق، المركز الثقافي العربي، ط1 ..1986 ، ص .266 .

(24) ـ عبد الله العروي، الفريق، المرجع نفسه، ص .331 .



إدريس كثير
نهاية المنهج وبداية التأويل

عادة ما تكون الكتب والمؤلفات خاضعة تابعة لظروف وملابسات تأليفها، وتكون مشروطة بسياقاتها السياسية والاجتماعية والثقافية الوطنية والعالمية، لكن هناك مؤلفات تنفلت من قبضة هذه الظروف وهذه السياقات، بل وتنقلب هي المتحكمة في حيثيات ضروبها وظروفها مستوعبة لها مخططة مستشرفة لمستقبلها وموجهة لمآلها ؛ هذا هو دأب "المقدمة " لابن خلدون، و"الأمير" لماكيا فللي، و"النقد الذاتي "لعلال الفاسي و"الإيديولوجيا العربية المعاصرة "لعبد الله العروي ...فمن أين نهلت هذه الكتب قدرتها وقوتها على التحكم والتوجيه ؟ كيف أمكنها أن تنسلخ عن محيطها المحيط بها ؟ ما طبيعة وخصائص هذا المنطق الداخلي المستتب طي هذه المؤلفات والذي يمنحها هذه القدرة على التخطيط والاستشراف ؟ ما السر في خلودها واستمراريتها ؟

عن الكتب الثلاثة الأولى ومؤلفيها يحدثنا عبد الله العروي بل ويحدثنا عن كتابه أيضا .ففي مقارنة تحليلية ومنهجية(1) يقدم لنا عبد الله العروي أوجه التشابه والاختلاف بين ابن خلدون وماكيا فللي

عن الكتب الثلاثة الأولى ومؤلفيها يحدثنا عبد الله العروي بل ويحدثنا عن كتابه أيضا .ففي مقارنة تحليلية ومنهجية[1] يقدم لنا عبد الله العروي أوجه التشابه والاختلاف بين ابن خلدون وماكيا فللي، ويقف على" المسلّمة الإبستمولوجية "التي اعتمداها لفهم ظرفيتهما وتوجيهها . إن كان التأثير المباشر بينهما غير وارد بسبب الفارق الزمني (أكثر من ستين سنة تفصل بينهما)؛ فإن المنهل الوحيد الذي نهلا منه معا عدا واقعهما وإشكالاته، كان هو أرسطو وبالضبط المنطق الأرسطي أو المنهجية الأرسطية، فالمشترك بين الرجلين هو أنهما استعملا نفس المنطق لفهم وضعيتين قابلتين للمقارنة .أما تشابه المعطيات

الأساس لوضعيتهما، فما هو إلا محض مصادفة"[2] فما هي طبيعة هذه الميتودولوجيا؟ وما هي براديغمات هذه الإبستيمية؟[3] رغم اختلاف المفاهيم المعتمدة في هذا الإبستيمي، والمثال الصارخ في هذا الإطار يسوقه عبد الله العروي من استمرارية مفاهيم الحرية والقوانين والدستور لدى ماكيا فيللي، الوريث الشرعي لسانيا وايدولوجيا للمدينة (polis) الإغريقية والرومانية والغريبة كلية عن ابن خلدون الذي لا يستطيع فهمها رغم ترجمة أرسطو إلا من خلال مفاهيم الفقه أو من خلال مقولات السياسة العقلية الأفلاطونية الجديدة ..رغم هذا الاختلاف[4]، فالبنيات العامة تبقى مشتركة :

- أولى سمة من السمات الإبستيمية المشتركة بينهما هي اكتشاف قارة علمية جديدة" :أنا مصمم على افتتاح طريق جديد "يقول الفلورنسي" : إن الله قد كشف لي هذا العلم دون مساعدة من أرسطو أو أي حكيم من حكماء الفرس : يقول المغاربي." إنهما إشارتان صريحتان، الأولى لقارة السياسة والثانية لقارة العمران .فتأسيس العلم هو شعور بضرورة فضاء إبستمولوجي جديد للحكم على حقيقة الحكايات

والمثال الصارخ في هذا الإطار يسوقه عبد الله العروي من استمرارية مفاهيم الحرية والقوانين والدستور لدى ماكيا فيللي، الوريث الشرعي للمدينة الإغريقية والرومانية

التاريخية بالنسبة لابن خلدون ولتهيئ أسباب الرخاء والاستقرار والحرية بالنسبة لماكيا فيللي .خصائص هذه الأبستيمية تتجلى لنا فيما يلي :بالنسبة لابن خلدون الأحداث التاريخية طبيعية، فإذا كانت هناك خوارق للعادة فهي لا تفسر الأحداث الإنسانية، إنما تتعداها إلى علم الله الذي يختلف كل الاختلاف عن علم الإنسان ؛ بمفردهم أناس حباهم الله بقدرة كشف الآتي وهم قلة قادرون على ذلك، ما عداهم فالمعول على الأسباب الطبيعية وعلى النزعة الحتمية، فالسلطة هي نتيجة حتمية للتضامن العشائري." والعصبية "ليست صدفة، إنما هي خاضعة للنظام الذي يحكم الكون، فهي بالتالي عاملا طبيعيا في تفسير السلطة .والحاضر هو الذي يجدد المستقبل، فإن بدا خارقا فلأننا لم ندرك إرهاصاته في الحاضر، وبالتالي لا يمكن للتاريخ أن يتقهقر ويعود إلى الوراء" فالتاريخ لا يعيد نفسه ."إن الدول في تطورها كالإنسان : تولد وتترعرع وتشيخ، والعالم لدى ابن خلدون دائري، وتاريخه خاضع لدورة دائرية خماسية[5] . أما بالنسبة لماكيا فيللي، فعالمه عالم حركة ودينامية والثروة تكاد تكون شخصية واقعية، والعالم

مفتوح على الصدفة، تتحكم في نصف سيرورتها، والنصف الآخر تتحكم فيه ميولات الإنسان الطبيعية، وهكذا فالتاريخ تحدده قوتان : قوة الثروة وقوة الطبيعة الإنسانية، فحين ينسجمان ويتلاءمان يتحقق النصر، وحين يتنابذان ويتنافران تكون الهزيمة .الدول عنده تتعاقب في شكل دائري، لكن الأهم لديه ليس هو الشكل التلاحقي لأشكال الدول إنما الأهم هو الانحطاط وأسبابه، والاحتياط منه.

- السمة الثانية في أبستيميتهما هي رفضهما المطلق والذي لا رجعة فيه للطوباوية : سواء كانت أفلاطونية أم أفلاطونية جديدة حيث يتم الخلط بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون، بين الواقعة والفكرة ...فما كان بإمكانهما تأسيس مجال عقلاني لولا تخليهما كلية عن تلك المثالية وبدون القطع مع هذه الاستيهامات الفلسفية للفلاسفة (المدينة الفاضلة، السياسة المدنية) وبالتالي اكتشاف هذا المجال الإبستمولوجي الجديد.

- السمة الثالثة هي استعمال المنطق الصوري في دراستهما للحياة التاريخية السياسية، إلا أن هذا الاستعمال يتجاوز الميل المثالي ليتحول إلى نزوع عقلاني : فالأفعال الإنسانية ليست نتيجة العقل ولكن يمكن تفسيرها بطريقة عقلانية، فهي ليست عقلانية ولكن يمكن عقلنتها.

فالعقل ليس هو محرك التاريخ، إنما اللاعقلانية أي الحيوانية، الحياة العصبية البيولوجية هي المحرك عند ابن خلدون، والثروة، الفضيلة، الإرادة والحرية، عند ماكيا فللي وهو موقف مخالف لأفلاطون ولأرسطو نفسه الذي يفضل دراسة الطبيعة "فيزيس" ويحتقر التاريخ ...لقد اكتشفا بأن هناك طبيعة وأن هناك قاعدة .وأن هذه الطبيعة هي وليدة الإرادة وليس العقل، وأن هذا الأخير خاضع لتلك الإرادة وتلك الطبيعة.

مشترك ابن خلدون وماكيا فيللي إذن هو : رفض الطوباوية، الفصل فيما بين الموجود وما ينبغي أن يوجد،واستعمال المنطق الصوري بغرض تحليل وفهم أفعال الإنسان الغريزية. وعليه، فعقلانيتهما تبدو غير قابلة لأي تجاوز مادام الإنسان إنسانا، بهذا الاكتشاف وهذا الاختيار يكونا قد تجاوزا عصرهما وأطلا عليه من العلالي، دون الادعاء بأنهما قد انفصلا عنه كلية، لأن لا ابن خلدون ولا ماكيا فيللي هما من أولاد هذا العصر.

أما بصدد علال الفاسي، فلا يمل

مشترك ابن خلدون وماكيا فيللي إذن هو : رفض الطوباوية، الفصل فيما بين الموجود وما ينبغي أن يوجد،واستعمال المنطق الصوري بغرض تحليل أفعال الإنسان الغريزية

عبد الله العروي من الحديث عن الرجل في جلساته الخاصة والعامة وفي كتاباته الفكرية والأدبية، فمن أين نبع هذا الانبهار وهذا التقدير ؟ أمن كون الرجل استطاع بذكائه ودهائه نحت صورة الزعيم السياسي والفكري لنفسه ؟ أم من مناوراته السياسية أو تحركاته الثقافية ؟

يبدو أن الجانب المنهجي (الإبستمولوجي) هو الذي لفت انتباه العروي لمؤلف" النقد الذاتي "و"مقاصد الشريعة" (1947/1963) "وهذا الجانب المنهجي هو الذي لفت انتباه إدريس"[6].

هناك فرق بين المنهج وبين الإيديولوجيا ؛ فالمنهج هو الفكر في ممارسته وتطبيقه، أما الإيديولوجيا فهي نفس الخطوات لمنهجية وقد تحولت إلى قيم وتصورات وأفكار عامة. فمن الطبيعة كفكرة تتكون الإيديولوجيا الطبيعية، ومن الحرية تتكون الإيديولوجيا الليبرالية..."[7].

إيديولوجياً يجمع علال الفاسي في شخصه بين ذهنية "الشيخ" "ورجل السياسة" بلغة الإيديولوجيا العربية المعاصرة، فهو رجل سلفي تقليدي أفقه مليء بالدين منه يحكم على علاقة العرب بالغرب .وهو زعيم سياسي يقارب الاستبداد والديمقراطية ويبحث عن البرنامج السياسي الملائم للبلاد...

كل هذا يجعل علال الفاسي مرهونا بشروط مجتمعه دينيا ودنيويا، لكن ما يرفعه فوق هذه الشروط ويجعله يتحكم فيها وفيما سيأتي لاحقا هو وعيه بأهمية" النظرية ووضع البرنامج المفصل.. لتحقيق الإصلاحات العميقة التي تنشدها أمتنا.."[8] واستشراف دور "النخبة المغربية في أن تجتمع يوما ما لتضع برنامجا عاما مفصلا لكل فروع الحياة ومظاهر النشاط القومي في مغرب الغد ... والتي ستجد في هذا الكتاب (النقد الذاتي) ما يدلها على سبيل تحقيق غايتها..."[9] وهذا هو المنهج.

منهج يبدأ في (الباب الأول تحت عنوان مسائل الفكر) بموضوع الأنانية :

وهي تلك الغريزة الطبيعية في الإنسان المتمكنة منه، والمحركة للتاريخ ..فهي ضرورية للوجود الذاتي للكائن الحي، لكن طغيانها يدفع نحو الابتزاز والاستعباد والاستعلاء والاحتقار...

إلا أن هذا المعطى البيولوجي الطبيعي يمكن التحكم فيه بالثقافة وتوجيهه بالعقل، وجعله مفتاحا

هناك فرق بين المنهج وبين الإيديولوجيا ؛ فالمنهج هو الفكر في ممارسته وتطبيقه، أما الإيديولوجيا فهي نفس الخطوات لمنهجية وقد تحولت إلى قيم وتصورات وأفكار عامة.

لعظمة نفوسنا وسمو شخصيتنا". والتوجيه الصحيح لهذه الفردانية، عمل به الرسل والمصلحون، ونادت به الديانات والمذاهب الأخلاقية. وهذه الرسالة" يضطلع بها المفكرون... ويتبارى في خدمتها النخبة... الذين يريدون أن يسهموا بقسط وافر في تطور ذهنية أمتهم، وتجديد روحانيتها..."[10] بهذه الأولوية "للأنانية "في التحليل يندرج علال الفاسي فيما هو مشترك بين ابن خلدون وماكيا فيللي" : محرك التاريخ لا عقلاني، لكن يمكن عقلنته."

إذا كان ابن خلدون قد أسس" علم العمران "وكان ماكيا فللي قد أسس" علم السياسة والحيل "فإن علال الفاسي قد أسس "النقد الذاتي" باعتباره امتحان الضمير ومحاسبة النفس على أغلاطها .وهذا العلم أو هذه الفرضية الإبستمولوجية من الأدبيات السياسية المعروفة في الماركسية" : "بالنقد والنقد الذاتي" ؛ فريادة علال الفاسي تكمن في استعماله لهذه اللغة السياسية بدل استعمال اللغة الفلسفية الدينية المركزة على محاسبة النفس والمجاهدة والمراقبة.

"النقد الذاتي" علم إعمال للعقل الناقد الفاحص، ينطلق من بارديغمات التفكير بشتى أنواعه

إذا كان ابن خلدون قد أسس "علم العمران" وكان ماكيا فللي قد أسس "علم السياسة والحيل " فإن علال الفاسي قد أسس "النقد الذاتي" باعتباره امتحان الضمير

باعتباره" لا يقف عند النظر وتصميم المنهج ..بل يتعداه إلى أن يصبح عقدة راسخة في النفس..."[11] إن مسلكيات هذا العلم هي : التفكير الاجتماعي، ويعني تجاوز الأنانية للتفكير في الغير والعناية بأحواله، لا بالصدقة، إنما برسم سبل الإنتاج وتحسين الحال، أما التفكير الشمولي فهو ذلك الذي لا يقتصر على شمولية الموضوع فقط، إنما يتعداه إلى كل أقطار الأمة العربية وشمولية الموضوع يسميها علال الفاسي إحاطة التفكير وتدقيق الموضوع والتخطيط له ويقابله بارتجال التفكير .والتفكير بالواجب لا يقصد به الشعور بالواجب فقط بل يقصد به إكمال الفكر فيما، هو واجب تجاوزا للعادة وتجاوزا للمصلحة وارتضاءا للواجب في حد ذاته .وذلك يتطلب احترام الزمان وتدبيره واحترام كل بقاع وأصقاع الوطن مبغاة للواجب ..مثل واجب الصلاة والصيام .إن الفكر وحده(المنهج)هو الذي يصلح منا هذا الفساد، لأنه امتاز به الإنسان عن غيره من الحيوانات[12]. وهذا الضرب من التفكير يطلق عليه علال الفاسي أرستقراطية التفكير مقابلا إياه بتفكير الشارع المبتذل .أو بمنطق الشارع المتفشي في المعاملات والاقتصاد .أو المنطق

العامي المتطاول حتى على الأدب والفن..." للأرستقراطية الفكرية طابعها الممتاز وهو اليقين والحرارة والبناء"[13].

وهكذا يستمر هذا المقال في المنهج بإشارة إلى تعميم التفكير وحرية التفكير والتحرر الفكري والفكر العام وتوجيه هذا الفكر، وتداعي الأفكار والفكر بين العصرية والمعاصرة واختيار الأفكار.

ألا يحق لنا بعد كل هذه الشروط المنهجية، أن نعتبر كتاب "النقد الذاتي" كتابا في المنهج، يؤسس لفضاء إبستمولوجي لم نألفه إلا في الكتب الكبرى، التي أشرنا إلى عينة منها سابقا ؟

إن كان علال الفاسي يتحدث عن التفكير بالمثال، فهو لا يقصد في الواقع سوى القياس على ما هو أسمى وما هو أعلى " فكلما كان المثال عاليا كانت الجهود التي تبذل عالية مثله وعظيمة الاعتبار"[14]. فالتفكير بما هو مثالي (Ideal)؟ يناهض لديه التفكير الذي يحمل طابع النفعية أو يعلل بها. فبين المثالية العليا وبين المادية الصرفة يختار علال الفاسي الأولى ويبرر ذلك باختيار الإيمان بالله مثلا كمثل أعلى لمواجهة الأنانية والحيوانية في الإنسان واختيار الاطمئنان النفسي على القلق المنفعي. ومهما يكن من النتائج السياسية والطبقية والاقتصادية والاجتماعية لاختيارات علال الفاسي، فقد اختار منهجا سار عليه وربط فيه بين من سبقوه، وتأسف عن خرق الاستمرار الذي كان مأمولا حتى يتحقق المبتغى قائلا : "لقد كان ابن خلدون أول من ابتكر علم الاجتماع، ولو أن المسلمين استفادوا من ابتكاره وواصلوا العمل في الاتجاه الذي وضعه، أو غيروه أو أصلحوه لكان حالهم اليوم حال شعب راق متعلم ولكنهم بالأسف أغفلوا أراءه "...[15]

يقال إن الكاتب لا يكتب إلا كتابا واحدا، ويستمر في شرحه وتعديله وتأويله طيلة حياته .فهل هذا ما حصل للعروي ؟ هل كتابه "الإيديولوجيا العربية المعاصرة" هو الأصل وما عداه فروع وشروحات وتعليقات وتفاسير ؟ يصرح ديريدا بأنه كتب كتبا واحدا هو "الصوت والظاهرة" وكل مؤلفاته الأخرى(تفوق الأربعين)هي شرح وتعديل وتأويله له.

إن أحسن من يحدثنا عن ظروف تأليف الإيديولوجيا العربية المعاصرة" هو العروي نفسه "فتأليف هذا الكتاب

يقال إن الكاتب لا يكتب إلا كتابا واحدا، ويستمر في شرحه وتعديله وتأويله طيلة حياته .فهل هذا ما حصل للعروي ؟

مرتبط بابن خلدون الخالد وبالسؤال التالي : ما هو الممكن وما هو المستحيل في السياسة؟ وذلك، انطلاقا من التمييز بين المعقول في الطبيعة والمجتمع، وبين ما هو غير معقول ويعود إلى القدرة الإلهية. بدون هذا التمييز يصبح عالم السياسة والتاريخ عالم الصدفة والاتفاق. والاشتغال بـ "شفاء السائل "و"المقدمة" مرتبط بالتفكير في الإخفاقات السياسية للزعيم المغربي المهدي بن بركة، وعلاقاتها بإغفال بله احتقار التكوين الإيديولوجي" من هنا جاء فيما كتبت يقول عبد الله العروي : 1) التركيز على الظاهرة الإيديولوجية و2) الدعوة الموجهة إلى القيادة لتفهم أهمية العامل الإيديولوجي"[16]. هكذا اتخذت الإيديولوجيا العربية المعاصرة ذلك الاتجاه الإقناعي التعليمي..."[17] وهي حوار مع الحداثيين في الواقع، إلا أن الاختيار كان منهجيا ولأسباب تاكتيكية مواجهة الفكر المحافظ الرجعي السائد في فكرته للازمة المتكررة" : الفكر المستورد أو الغزو الفكري .وهل هناك من فكر سالم كليا من تأثير الأفكار الخارجية ؟ هذه هي إشكالية القسم الأول من الإيديولوجيا العربية المعاصرة "وفيها ذلك الموقف الذي ينعت في أدبيات العروي : "بالقطيعة" مع التراث : إن علاقتنا بالتراث في واقع الأمر قد انقطعت نهائيا، وإن رجوعنا إلى ذات التراث قراءة وتأليفاً لا استمرارية فيه، إنه كالسراب. انفصام واقعي يترك الذهن العربي مفصولا عن واقعه متخلفا عنه .وإذن ما يجمع بين علال الفاسي وعبد الله العروي هو هاجس" النظرية "للبرنامج. لابد من تصور نظري يحدد الذهنية العربية ويوجهها في عملها .هذه النظرية عند علال الفاسي هي النقد الذاتي وبراديغمات التفكير والتفكير بالمثال" ..والواقع أن القارئ (قارئ الإيديولوجيا العربية) لم يربط نقد الفكر السلفي بضرورة إعطاء إيديولوجيا للعمل السياسي التلقائي لأنني لم أوضح النقطة بما فيه الكفاية"[18]. لابد إذن من منطق لابد من منهجية لابد من نظرية حتى ندرأ بها خطر الانتقائية والاستطراف. لابد إذن من اللجوء إلى نظام فكري متكامل" ... "والماركسية هي ذلك النظام المنشود الذي يزودنا بمنطق العالم الثالث.."[19] ومنطق العالم الثالث لا يوجد في القراءات المختلفة للماركسية. والتأويلات المتضاربة لها (غرامشي، سارتر، ألتوسير)إنما توجد في اعتماد

"لابد من نظرية حتى ندرأ بها خطر الانتقائية والاستطراف. لابد إذن من اللجوء إلى نظام فكري متكامل"

الماركسية على أساس المنفعة .ومنفعتنا تكمن في فهم الجدل أو المنطق الجدلي الملائم لنا: "الإيديولوجيا ع .م" تحدد لنا أربعة تأويلات للجدل (انظر ص 65 نفسه). وتركز على النقد التاريخي في الماركسية .فالماركسية مدرسة للفكر التاريخي، وهذا الأخير هو مقياس المعاصرة. وبالتالي التاريخانية هي أخذ التاريخ باعتباره ميدان النسبي" رغم أنها تأخذ شكل الإيديولوجيا العلمية في علاقتها بالمجتمع أو كما يسميها لودفيغ فون ميز البراكسيولوجيا .وللتاريخانية علاقة بالنزعة الإصلاحية لأن هذه الأخيرة هي تجاوز لكل إطلاقية واستتباب للأمر الواقع، ولها علاقة بالتأخر لأن هذا الأخير يولد الوعي بالتاريخانية كلما بحثنا في الأسباب..."[20]

يمكن إجمال التاريخانية كما يمارسها عبد الله العروي في الخصائص التالية: اعتبار العمل السياسي محور الفكر النظري والمنفعة هي منطق اختيار الماركسية كبيداغوجيا، وربط الحقيقة الفردية بالجماعية وهذه بالتطور التاريخي .إذن التاريخانية علم وإيديولوجيا، وهذا المفهوم الأخير لا يخلو من التباس. فالدعوة الإيديولوجية أو النقد الإيديولوجي هي دعوة للاختيار، اختيار الماركسية كمطلب ذهني، والدعوة إلى الاقتناع به والمخاطرة بتطبيقه على خصوصية معينة، وهذا ما قام به ماركس نفسه في الإيديولوجيا الألمانية حيث دعا الألمان إلى وعي الأفكار المقلوبة "في أذهانهم وهذا ما قام به لينين أيضا في تطبيقه للماركسية على الواقع الروسي، وماوتسيتونغ في الصين وهوشي مينه في الفيتنام .إن النقد الإيديولوجي ضروري وأولي .لكن، ماذا بعد؟ هناك شبهات[21] عدة تلف هذا التساؤل. هل هذه الدعوة الإيديولوجية ستكون حتما في صالح البورجوازية العصرية؟ هل هي تعبير عن الثقافة الليبرالية؟ أم هي تعبير عن مطامح البورجوازية الصغيرة؟ وما هو دور المثقفين في هذه الطبقة الأخيرة؟ يعتبر العروي أن هذه الأسئلة هي صلب النقاش الحقيقي، وهي مفتاح اختيارات عدة؛ إلا أنه يفضل الاختيار العام جريا على مثال لينين حين قال: "إن الرأسمالية الليبرالية أحسن بكثير من القرون الوسطى" لكن شريطة تجاوز هذه الأخيرة بسرعة نحو اشتراكية عصرية.

من العصر الوسيط إلى

يمكن إجمال التاريخانية كما يمارسها عبد الله العروي في الخصائص التالية: اعتبار العمل السياسي محور الفكر النظري والمنفعة هي منطق اختيار الماركسية

الرأسمالية اللبرالية إلى الاشتراكية العصرية كان الانتقال يأتينا دائما من الخارج .في الحالة الأولى كان الاستعمار، وفي الحالة الثانية كانت العولمة.

بعد كل ما جرى وما حصل من تطورات، أي بعد ظرفية تأليف الإيديولوجيا ع.م 1967 وإعادة صياغتها 1995 ، هل ما زالت الدعوة إلى الماركسية التاريخانية صالحة ؟ هل انضافت هذه الأخيرة إلى الليبرالية في جدول أعمالنا ؟ ...المهم في كل هذه التساؤلات هو المنهاج ؛ ذلك أن الثورة الفكرية تمس المنهج لا الأهداف التي ستبقى لمدة طويلة : التنمية الديمقراطية.. العدالة... ويمكن أن نضيف إليها الحكامة، ومفهوم السلطة الجديدة، والتنمية البشرية... وأخيرا إذا بدأنا بالنقد الإيديولوجي وأظهرنا مبدئيا ضرورة اللجوء إلى الماركسية كنظام فكري عام لتحديث ذهنيتنا وبالتالي عملنا السياسي وبالتالي مجتمعنا، فهل هناك مانع من أن نتجاوز تلك المرحلة إلى تجسيد التحليل في دقائق تركيباتنا الاجتماعية والاقتصادية الماضية والحاضرة؟[22] هكذا تعلمنا التاريخانية احترام التاريخ والتعامل مع المفاهيم لا في تجريدها وإنما في سياقاتها الزمنية ؛ وهكذا تعلمنا المادة التاريخية التحليل الملموس للواقع الملموس. "انطلاقا من هذا الشعور المفرط بمسألة المنهاج سيكون للعروي في كل فصل تاريخي حديث، وسيميز ضمنه دائما بين الإيديولوجيا والعلم. وانطلاقا من هذا التمييز سيخص العروي المثقفين بواقعهم الحقيقي ... "...إن مهمة المثقفين العرب الآن ليست بالدرجة الأولى هي الاستيلاء على السلطة، إنما هي في السيطرة على المجال الثقافي، والذي أهمل منذ عقود، وترك بين أيدي السلفيين..."[23] يعيثون فيه تقليدا .على المثقفين أن يميزوا بين الفولكلور والتعبير الفني عن الذات. الفولكلور حين يعيشه صاحبه يكون ثقافة، لكن حين يعبر به عن الذات يتحول إلى أداة ماضية متخلفة عن زمن التعبير الفني عن الذات، هذا الأخير على العكس من ذلك، يهدف إلى جبر النقص، وشحذ الوعي الفردي والجماعي .بسبب هذه المفارقة كانت كل برامجنا التلفزية الهزلية في رمضان هزيلة سطحية، ولنفس السبب كانت محاولة ب .بولز في نقل بعض "السرد الأمي" تعبيرا عن هلوساته الدفينة أكثر منها تعبيرا واقعيا أصيلا. الفرنكوفونية هي

> المهم في كل هذه التساؤلات هو المنهاج ؛ ذلك أن الثورة الفكرية تمس المنهج لا الأهداف التي ستبقى لمدة طويلة : التنمية الديمقراطية.. العدالة...

الأخرى فولكلور حين تؤخذ كتعبير محلي لثقافة عامة، وحتى الإنتاج الفلسفي رغم تجريده إن كان مجرد تمثيل إيضاحي لنظرية عامة سيأخذ صيغة فلكلورية[24]. الفولكلور كالتراث علينا أن نتحمله وأن نحكم عليه وفق قيمته الحقة أي التاريخية.

إن مشكلتنا الثقافية تكمن في الأشكال الأدبية، وليس الإبداع هو النقل المباشر والأمين لما يجري في المجتمع." لم نستعمل أبدا العبارة الفنية كوسيلة للانعتاق والاكتشاف"[25]. لقد حان الوقت لا لتجريب" الأجناس والأشكال الأدبية"، وإنما لاستيعابها وفهمها وفهم خلفياتها المختلفة، لقد أطنب النقاد في مسألة سوسيولوجيا المضمون، دون أن يتساءلوا أبدا عن سوسيولوجيا الشكل (نفسه). والحاجة تبدو ماسة لهذا الضرب الأخير. والأسئلة في هذا الصدد في المسرح على سبيل المثال هي : "هل يمكن أن نكتب مأساة حقيقية في مجتمع لا يعرف أو يحارب الوعي المأساوي؟" (نفسه). وفي الرواية لقد أغفل السؤال الأساس : "هل يوجد بالفعل في المجتمع العربي موضوع روائي ؟ وفي الأقصوصة : "لقد أغفلت مرة أخرى القضية الأساس، مطابقة الشكل للمضمون، فأطلق العنان

فهل من سبيل إلى تجاوز بنية التأخر هاته ؟ أي كيف يمكن تجاوز تعقب ما أنجزه الغير والعمل على استباقه والخروج من الأدلوجة لطرق الفكر الحديث المطابق للواقع ؟

للمحاكاة العمياء". (نفسه) ذلك أن الأقصوصة هي الشكل الأدبي الأقرب إلى مجتمعنا المفتت المحروم من أي وعي جماعي.

إن إغفال هذه القضايا كإغفال أن الصروح الفلسفية هي الأخرى تبنى وتؤسس في إطار "العقل الكوني" ب اعتباره مصالحة مع الذات، كل هذه الإغفالات هي في الحقيقة إغفال لمناقشة ملابسات" الظروف التاريخية والاجتماعية التي أحاطت بنشأة واستواء تلك الأشكال التعبيرية في بلدانها. "وهكذا لم تطرح مسألة الإبداع في إطارها الصحيح .ولن تطرح ما دمنا نعاني من بنية فوات الأوان.

فهل من سبيل إلى تجاوز بنية التأخر هاته ؟ أي كيف يمكن تجاوز تعقب ما أنجزه الغير والعمل على استباقه والخروج من الأدلوجة لطرق الفكر الحديث المطابق للواقع ؟ لا يمكن ذلك إلا بالتحلي بوعي نقدي. وإن كان النقد في عمله يستحضر الأنا والآخر، فإنه لا يكفي في فتح باب الإبداع، فهو شرط لازم، لكنه غير كاف، "فإذا ما أصبح العقل العربي نقديا بالفعل، وتوصل عندئذ إلى نظرة إنسانية شمولية، سيوافي الغرب حيث يراوح هذا الأخير خطواته منذ

القرن الماضي."(26)

نفس العلم الذي ابتلي به ابن خلدون ابتلي به عبد الله العروي، وهو علم التاريخ .لا لشيء إلا لأن في التاريخ إيصال بجانب الحق .وإن باراديغم عبد الله العروي إذن هو التاريخ و نزعته هي التاريخانية وهما المنهج الصارم الذي تحكم في الإيديولوجيا العربية المعاصرة برمتها .إلا أنه في الملحق المعنون "بمن يتحدث"(27) : يختم عبد الله العروي قوله كما يلي" : يبدو لي الآن أن الإيديولوجيا العربية التي بحثت عن أسسها المنطقية، ما هي في آخر التحليل سوى استعارة عارمة، وأن إشكالية السببية في التاريخ تتقاطع والتحليل النحوي (اللغوي) وأن مفهوم التقليد (السنة) يختلط إلى حد ما بالوعي التاريخي ...وإذن كل أسئلة المنهج تؤول في الأخير إلى أسئلة التأويل..." نفسه، ص234) .

هذه الخلاصة الحاسمة في فهم وقراءة "الإيديولوجيا العربية المعاصرة" الآن، هي في الحقيقة خلاصة لحديث سابق يمكن اعتباره قولا من الدرجة الثانية، ذلك، لأنه قول للعروي شرح فيه أقوال العروي السابقة .وينطلق فيه كعادته من المنهج مميزا بين "التحليل الذاتي" وبين "الحديث بلغة الأشياء". لغة الأشياء هاته تقف عند مفهوم "القطيعة" التي وسمت ثقافة جيل العروي الذي فتح أعينه على مشهد ثقافي وأغلقهما على مشهد آخر مخالف .كم كانت هذه الوضعية قاسية في طرح مفهوم التأخر والنموذج .وكم كان صعبا تجاوز الفرد (أديب طه حسين) إلى الجماعة ثم إلى المجتمع والحضارة للوصول إلى الميدان المشترك "التاريخ"، ميدان "تبدل الأحوال" بلغة ابن خلدون، وميدان الخلاص أي العلم الذي يحاول لا وصف الأحداث فقط بل الخوض في محاولة كشف أسرار ترابطها. فالتاريخ هو مملكة الضرورة، وهو شؤم وفأل. السمة الأولى تبدو في تبرير الانحطاط واستساغة الماضي ؛ أما السمة الثانية فتظهر في نسبية الأهوال والأحزان (الحاضر والمستقبل). ترى كيف يمكن أخذ التاريخ باعتباره علما للماضي بأنه المستقبل ؟ في هذا التساؤل يلتقي عبد الله العروي مع ماكيا فيللي وابن خلدون وعلال الفاسي" من الخطإ الادعاء بأننا اكتشفنا ميدانا للعمل الإنساني يسمى التاريخ. ومع ذلك فإننا نمنح للكلمة حمولة وجدانية لم تكن تحملها سابقا، وستفقدها جزئيا

"ترى كيف يمكن أخذ التاريخ باعتباره علما للماضي بأنه المستقبل ؟ في هذا التساؤل يلتقي عبد الله العروي مع ماكيا فيللي وابن خلدون وعلال الفاسي"

لا محالة لاحقا" (نفسه 224) فما هو هذا المحتوى الوجداني والوجودي ؟ إنه نفس السر الذي يحمله "تفسير القرآن". سر الكلمات والأشكال والأساطير، وهو سر خفي يخفي حقائقه ويحتاج إلى منهاج يفشي ذلك السر. هذا المنهاج هو "التأويل" القادر على تكليم الأشياء .وتكليم الأحداث التاريخية لا يمكنه أن يتم باعتبار هذه الأخيرة أحداثا متصلة، بل بالوقوف على انفصالها، وعلى ثغراتها وقطائعها .لأن الاستمرارية سطح، والانفصالية عمق .وفي العمق يجري التأويل .إلا أن هذا الأخير في حاجة إلى منطق يلفه ويمنعه من السقوط في التقويل. وهو نفس المنطق (المنهج) الذي يوحد المختلفين ويمنحهم نفساً واحداً. الهيرمنوطيقا هي هذا المنهج .

> هذا المنهاج هو "التأويل" القادر على تكليم الأشياء .وتكليم الأحداث التاريخية

الهوامش:

(1)- Abdallah Laroui :Islam et Modernité, Centre culturel arabe, 2éme édition 2001, § 5, pp. :97

(2)- نفسه، ص.105.

(3)- بالمعنى الذي يقصد م .فوكو حين يتحدث عن النظام المعرفي في أركيولوجيا المعرفة.

(4)- ويلخصه في هوة سحيقة تفصل بينهما" ففكر ابن خلدون يدور حول أربعة مفاهيم أساسية هي الطبيعة والعمران والعصبية والملك، أما فكر ماكيا فللي فيدور حول أربعة أخرى الثروة، السياسة، الفضيلة، والحرية "نفسه، ص.107.

(5)- انظر تفصيل هذه النظرية الدائرية، ابن خلدون وماكيا فللي، الفصل5 ، مصدر سابق، ص.ص.115-114

(6)- عبد الله العروي،" أوراق "ط4 ..2000 ، ص.122

(7)- نعثر على هذا التمييز في ص 9 من العرب والفكر التاريخي، ط2 .. المركز الثقافي العربي، بدون تاريخ.

(8)- علال الفاسي، النقد الذاتي، (لجنة نشر تراث علال الفاسي)، مطبعة الرسالة، الرباط.1979 ، ط.4 .

(9)- علال الفاسي، النقد الذاتي، (لجنة نشر تراث علال الفاسي)، مطبعة الرسالة، الرباط، ، 1979ط.4 .

(10)- نفسه، ص16 ، التشديد من عندنا.

(11)- نفسه، ص.20

(12)- نفسه، ص.44

(13)- نفسه، ص.50

(14)- نفسه، ص.109

(15)- نفسه، ص.ص.447-446

(16)- عبد الله العروي : العرب والفكر التاريخي، مصدر سابق، ص.54

(17)- نفسه، ص.56

(18)- نفسه، ص.58

(19)- نفسه، ص.62.

(20) - A Laroui : Islam et Histoire, Flammarion, 1999, p. 125.

(21)- شبهات ص 70 . من العرب والفكر التاريخي .م س.

(22)- نفسه، ص.72 .

(23)- نفسه.

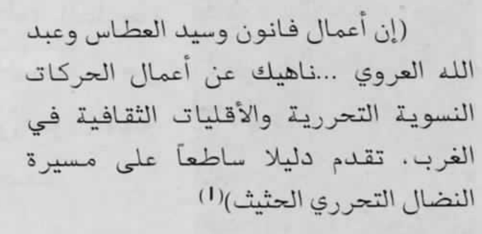
(24)- يجب التمييز بين الفولكلور والثقافة الشعبية وبينه وبين اللهجات واللغات المختلفة.

(25)- الإيديولوجيا العربية، المركز الثقافي العربي، البيضاء، ط1 ..1995 ، ص.217 .

(26)- نفسه ص.255 .

(27)- A. Laroui : Islamisme, Modernisme, Liberalisme, Centre culturel arabe, Passim, 1977, p 213

أنور المرتجي



تقاطعات بين "الإيديولوجيا العربية المعاصرة" وكتاب "الاستشراق"

(إن أعمال فانون وسيد العطاس وعبد الله العروي ...ناهيك عن أعمال الحركات النسوية التحررية والأقليات الثقافية في الغرب، تقدم دليلا ساطعاً على مسيرة النضال التحرري الحثيث)[1]

إدوارد سعيد

من أهم الكتب التي اعتمدت في الثقافة العربية، في النصف الثاني من القرن العشرين، يمكن القول بدون غلو، هما كتابا "الإيديولوجيا العربية المعاصرة" لعبد الله العروي و"الاستشراق " لإدوارد سعيد.

إن كتاب الإيديولوجيا، كما وصفه عن حق مكسيم رودنسون كتاب "استثنائي في أهميته[2]. كما أن الناقد ما بعد الكلونيالي أحمد سمو اعتبر أن " الاستشراق " يصل إلى مرتبة الكلاسيكية"[3] داخل المكتبة الغربية ؛ يتميز هذان الكتابان بقدرهما الاستباقي عن عصرهما، وانفصالهما التام عن سفسطة أساليب التحليل

> بالنسبة للإيديولوجيا العربية المعاصرة .ظهرت في زمن الماركسية الدوغماتية، التي تمجد حماس الفعل بدون نظرية

المنهجية السائدة في مرحلة ظهورهما.

بالنسبة للإيديولوجيا العربية المعاصرة .ظهرت في زمن الماركسية الدوغماتية، التي تمجد حماس الفعل بدون نظرية. ولهذا توخى صاحبها أن يفكر من الداخل في أسباب الإخفاق الثقافي، دون أن يعيد قول البدهيات، تسلح بالنقد الشاك الذي ينير دروب الرؤية حول الآخر كما نظر إليه المثقف العربي، بينما نجد في الاستشراق لإدوارد سعيد منظوراً بالمعكوس من طرف الغربي للآخر الشرقي.

في "الإيديولوجيا" نجد البعد الاستشراقي المتزن في التحليل، والمعرفة الواسعة بالتراث العربي والغربي، وذكاء المنهج وجدته، وانشقاقه عن صنف الكتابات الفكرية السائدة في فترة صدوره، وكأنه كتاب

يتيم، يصعب ربطه بشجرة أنسابه داخل المكتبة العربية .ولهذا لا مناص أمام الفاصل الزمني الذي يبعدنا عن زمن كتابته، إلا أن نستحضر طرائق التلقي التاريخية "الإيديولوجيا" التي تراوحت بين الرؤية التجزيئية والتأويلية الإسقاطية، التي تعكس رغبات المثقف المهزوم الذي يمتلك الرغبة في الفعل، دون شروط القدرة والكفاءة التي تصنع تحقيق الفعل، وهو ما شدد عليه العروي من خلال توجيه خطابه إلى النخب على شكل صيحة تنبيه للغافلين من المثقفين العرب .أن يتوقفوا عن استهلاك الثرثرة (ويعدلون عن لغوهم المفرط، والتشدق بخاصيات العرب، وسحب الكلام عن الاشتراكية العربية، والفلسفة العربية، والإنسان العربي، ورسالة العرب الخالدة[4].

في هذا السياق من التأخر الفكري المضاعف، والتشويش النظري، سيظهر كتاب "الإيديولوجيا العربية المعاصرة " الذي يمثل النواة المركزية للأطروحة الكبرى التي سيدافع عنها العروي في كتاباته اللاحقة، سواء كانت فكرية أم تخييلية .يصدق على هذا الكتاب ما قاله المفكر التونسي هشام جعيط (بأنه مكتوب بلغة دقيقة تلميحية، قاطعة، لا يمكن استيعابه من أول مرة، لغنى التحليلات فيه . يجب قراءته مرتين، ثلاثة، أربعة، والقلم في اليد، لن تجد فيه تيمة مركزية واحدة سهلة الفهم منذ البداية، بل عدة تأملات ذات منحى عالمي عربي إسلامي، وعالم ثالثي، دون أن يؤثر ذلك على تماسك الأسلوب واستمراريته[5]). كما أن سوء الترجمة التجارية الأولى التي تعرض لها هذا الكتاب، والقراءة الدارجة والبسيطة لمفاهيمه ضاعفت من صعوبة التلقي، وأدت إلى سوء الفهم، وتحريف الكتاب عن مقاصده.

من هنا ندرك المغزى أو الحافز الذي دفع العروي أن يؤلف كتباً حول المفاهيم كالأدلوجة والعقل والدولة والتاريخ والحرية، التي تمثل نصوصاً شارحة ليس بالمعنى المعجمي، بل بالمدلول الفكري العميق الذي يبتغي تعميق الحفر في المفاهيم لإضاءة الصيغة التليغرافية المكثفة التي غلبت على أسلوب "الإيديولوجيا". كما أن المسافة الزمنية التي تبعدنا عن صدور الطبعة الأولى للكتاب، تتطلب منا قراءة تاريخانية لطرائق التلقي التي تباينت تبعاً للمراحل التاريخية، ولأشكال الوعي التي تؤطر المواقف والممارسة عند النخب العربية .فعند

"
في هذا السياق من التأخر الفكري المضاعف، والتشويش النظري، سيظهر كتاب "الإيديولوجيا العربية المعاصرة " الذي يمثل النواة المركزية للأطروحة الكبرى التي سيدافع عنها العروي في كتاباته اللاحقة
"

صدور الكتاب في طبعته العربية الأولى (ط .محمد عيتاني) تم التعاطي معه من طرف القراءة المتضامنة معه، باعتباره رد فعل محبط بالهزيمة، ورأى فيه البعض استشرافاً نبوئياً للهزيمة قبل وقوعها، لأن مخاض الكتابة ووجع الأسئلة كانت حاضرة عند العروي في بداية عقد الستينات (ظهور الطبعة الفرنسية 1967) لكن مثل هذا التعالق بالحدث العابر، يقلل من قيمة الكتاب(الذي لم تغير النكسة كثيراً من دوافع تأليفه أو البنية الأساسية لأطروحاته، والذي قدم نتائج ظلت سليمة بعد كارثة النكسة[6]).

كما أن سوء التأويل والفهم من منطلق عاطفي، خصوصاً في نقد العروي للدولة القومية، ونموذجها المصري، اعتبره بعض المثقفين المصريين متجنياً وظالما، بالرغم من أن العروي كان يتوجه بالنقد إلى النموذج والمعيار، لأن التجربة المصرية نموذج للإخفاق لشعب أراد أن يغالب القدر المتمثل في شره المستعمرين القدامى منهم والمحدثين ولم ينجح، هل هانته إلهته كما اعتقد ذلك شعب المكسيك حين غزاه الإسبان[6]). وتلك كانت كلمات موجعة كما يقول جابر عصفور،

نادراً ما يستعمل العروي في كتابه "الإيديولوجيا" مصطلح الحداثة، بالرغم من أن الكتاب يحيل عليها ضمنيا، بل إن مقاصده التحتية تتمثل في البحث في إخفاق الحداثة في العالم العربي

فهمها بعض المصريين مع الأسف على أنها نوع من الشماتة في مصر، وقرن بينها وبين هجوم العروي الساخر على نجيب محفوظ .والحق أن العروي (لم يكن شامتاً بقدر ما كان حزيناً ساخطاً غاضباً مجروحاً، شأن كثير من المصريين الذي دفعتهم النكسة إلى إعادة النظر في كل شيء[8])

بينما حاولت القراءة الماركسية التي تدعي العلمية سواء في العالم العربي أو خارجه (جورج لابيكا)، أن ترى في أطروحة العروي حول ضرورة استيعاب الليبرالية تحت غطاء الماركسية، مجرد دعوة نكوصية وتحريفية جديدة للماركسية العلمية، التي يقول العروي عن أصحابها بأنهم أبعد الناس عن الفكر الماركسي، والذين لا تتجاوز مراجعهم (مقالات الموسوعة الفلسفية السوفياتية[9])، ومطبوعات دار التقدم.

نادراً ما يستعمل العروي في كتابه "الإيديولوجيا" مصطلح الحداثة، بالرغم من أن الكتاب يحيل عليها ضمنيا، بل إن مقاصده التحتية تتمثل في البحث في إخفاق الحداثة في العالم العربي، والدليل على هذا الغياب اللفظي للمصطلح، أن مؤلفي كتاب" الحداثة "الأستاذين عبد السلام

بنعبد العالي ومحمد سبيلا، عندما اقتبسا من العروي تعريفاً للحداثة من كتاب "الإيديولوجيا" اعتمدا على فقرة دالة، تلخص موقفاً جذرياً يمثل عصارة ما انتهت إليه الحداثة (نودع المطلقات جميعها، نكف عن الاعتقاد أن النموذج الإنساني وراءنا لا أمامنا. أن كل تقدم هو في جوهره تجسيد لأشباح الماضي[10]).

كما أن العروي في مرحلة لاحقة عن صدور كتاب " الإيديولوجيا "وفي استجواب مع مجموعة من المثقفين المغاربة، نشر في مجلة الكرمل الفلسطينية، وفي جواب عن سؤال كيف نكون حداثيين .يجيب العروي (إن التطور هو ضرورة السير في اتجاه قطع العلائق مع الجذور[11]).

يراهن العروي في كتابه "الإيديولوجيا" على الطريقة التي تجعل العرب يخرجون من تأخرهم التاريخي، والانخراط في مسيرة الحداثة والتقدم. لهذا اعتبر العروي أن ظاهرة التأخر التاريخي ليست وقفاً على المجتمعات العربية .لقد عرفتها من قبل كثير من البلدان، وتحديداً في البلاد الغربية .لكن هذه المسألة اتخذت في العالم العربي طابع الثبات والجمود، والسبب في ذلك أن العرب لم يدركوا وحدة التاريخ وشموليته، والتعامل مع هذه التجارب العالمية التي تقدّم نماذج عن الانعتاق من التأخر الثقافي كعينات للمقارنة وكيفية معالجتها من طرف الدول الأوروبية التي سبقتنا إلى مواجهة هذه المعضلة.

يعتبر العروي أن الأجوبة العربية عن سبل التحاق العرب بالحداثة كانت دائما مرتبطة بغيريتها، التي تتمثل في الاحتماء بأصالة مزعومة تشدنا إلى الماضي، عند محاولة التعرف على الذات في الأخر، (فكلما قال العربي أنا فإنه يشير ضمنياً إلى الغير[12]) ؛ ومن أجل تجاوز هذا الوضع الراكد، يدعو عبد الله العروي، إلى امتلاك مناهج النهضة ممثلة في مكاسب العقل الحداثي المستنير بالموضوعية والعقلانية، واستغلال للفرص الممكنة التي لن تتحقق إلا باستيعاب منجزات الليبرالية قبل وبدون أن نعيش مرحلة الليبرالية كما فعلت قبلنا ألمانيا، التي جعلت من فرنسا الليبرالية بوصلتها ومثالها.

في سعي العرب من أجل تحديد هويتهم، يتحدث العروي في الإيديولوجيا عن الكيفية التي (تمثل العرب بها تاريخهم الطويل الغامض المشرق والمظلم في آن[13]) ؛ جواباً عن هذا السؤال يقدم العروي قراءة

يراهن العروي في كتابه "الإيديولوجيا "على الطريقة التي تجعل العرب يخرجون من تأخرهم التاريخي، والانخراط في مسيرة الحداثة والتقدم

لمواقف المثقفين العرب تجاه الغرب. من خلال ثلاثة أصناف : أ) الشيخ، ب) رجل السياسة، ج) وداعية التقنية، باعتبارهم نماذج لأشكال الوعي الثلاثة التي تعاقبت على الإيديولوجيا العربية .ويمثلها تشخيصاً(محمد عبده، ولطفي السيد، وسلامة موسى). لقد حاول هؤلاء أن يجيبوا عن سؤال ما الذي يحدد موضوعياً الغرب، ويحددنا نحن بالتالي، حيث يعتقد الأول أن الحل في العقيدة الدينية، بينما يراه الثاني في التنظيم السياسي، والثالث في النشاط العلمي والصناعي.

يقارب إدوارد سعيد في كتابه الاستشراق نصوص المستشرقين ورؤيتهم للشرق، معتبراً أن الشرق في كتابات المستشرقين ليس سوى نتاج للآلة الرغبوية للغرب (أو اختراعاً غربيا من صنع الغرب[14]) الأكاديمي من أجل الهيمنة على الشرق والسيطرة عليه.

إن الدلالة الأكثر تقبلا في تعريف إدوارد سعيد للاستشراق أنه (أسلوب من الفكر قائم على تمييز أنطلوجي وإبستمولوجي بين الشرق وفي معظم الأحيان مع الغرب[15]). يميز سعيد بين نوعين من الاستشراق، هناك ما يسميه بالاستشراق الأكاديمي، والاستشراق التخييلي ؛ حيث

عندما يتحدث العروي عن نقده للإيديولوجيا العربية، ينطلق من النصوص والخطابات بينما نجد سعيد يمثل المرآة المقابلة للعروي التي تبحث في الخطابات من موقع مغاير

سيخصص كتابه الثاني حول (الثقافة والإمبريالية) للمجال التخييلي، معتبراً أن علاقة التكامل والتبادل بين المعنيين قد تحققت مع نهاية القرن الثامن عشر عندما تحول الاستشراق إلى مؤسسة للتعامل مع الشرق عبر إصدار التقريرات وإجازة الآراء فيه وإقرارها ووصفه وتدريسه، وتحول الاستشراق بذلك (إلى أسلوب غربي للسيطرة على الشرق وامتلاك السيادة عليه[16]).

عندما يتحدث العروي عن نقده للإيديولوجيا العربية، ينطلق من النصوص والخطابات (إني تعرضت في القسم الرابع من الإيديولوجيا إلى الدراسات التي اتخذت من الإنتاج الأدبي مادة لها تماماً كما تعرضت في الأقسام الثلاثة الأولى إلى الدراسات التي اتخذت كمادة لها نقد الغرب ثم نقد التاريخ الإسلامي ثم نقد المجتمع[17]). بينما نجد سعيد يمثل المرآة المقابلة للعروي التي تبحث في الخطابات من موقع مغاير لا منتمٍ إلا لجغرافية الكوني في رؤية الغرب الإمبريالي للشرق، الذي تحول إلى إنشاء خطابي (استطاعت الثقافة الغربية عن طريقه أن تتدبر الشرق، بل حتى أن تنتجه سياسياً واجتماعياً وعسكرياً وعقائدياً وعلمياً وتخييلياً

في مرحلة ما بعد عصر التنوير[18]).

يعتمد العروي في منهاجه على التاريخانية باعتبارها النزعة التاريخية التي تنفي أي تدخل خارجي في تسبب الأحداث التاريخية، بحيث يكون التاريخ هو سبب وخالق ومبدع كل ما روي ويروى عن الموجودات ؛ يلتقي إدوارد سعيد مع تاريخانية العروي فيما يسميه بالدنيوية التي تعمد إلى ربط بنية الخطاب الاستشراقي في علاقته بالمؤسسات الاجتماعية والسياسية. (إن دنيوية الخطابات متجسدة في الخطاب بوصفها وظيفة لكيانه الحقيقي، ولها حضورها المادي :تاريخ اجتماعي وثقافي ووجود، سياسي وحتى اقتصادي[19]) للوصول إلى امتلاك التاريخانية يعود العروي إلى ماركس التاريخاني في الإيديولوجيا الألمانية ويوازن بين استيلاب الإيديولوجيا الألمانية في القرن التاسع عشر وتأخرها، وبين استيلاب الإيديولوجيا العربية المعاصرة منذ مطلع القرن العشرين[20]).

ترجع أصول منهجية سعيد في تقعيده للنظرية ما بعد الكلونيالية (هومي بابا، سبيباك بارثاجاترجي وجان أحمد) التي دشن تأسيسها كتاب (الاستشراق) إلى نظرية فوكو في كتابه (أدب وعاقب)، وعلى أطروحات غرامشي وفانون وفيكو، ويتجاوز هؤلاء خصوصاً فوكو في دعوته المضادة للإنسانوية (لقد تزامن مع وجهة نظر فوكو المتشائمة والمكفهرة، عدم إدراكه لعامل هام ألا وهو القوة المقاومة الوثابة لطغيان السلطة). كما أن دعوة العروي إلى التاريخانية، انتقدها بعض المفكرين لأنها تبالغ في تقديسها لدور التاريخ بالمعنى الأحادي، لتتحول إلى دعوة إلى التبعية للغرب .وذلك عندما تعتبر هذه التاريخانية أن الدور التاريخي الغربي الممتد من عصر النهضة إلى الثورة الصناعية هو المرجع الوحيد للمفاهيم، التي تشيد على ضوئها السياسات الثورية الرامية إلى إخراج البلاد غير الأوروبية من أوضاع وسطوية مترهلة إلى أوضاع صناعية حديثة) ؛ وكأن العروي كان يتوقع هذا النقد، فتكلم نيابة عن خصومه : (تفترضون تاريخاً واحداً موحداً، وهو ما يفترضه الغرب الإمبريالي، فكيف تقبلونه بدون نقد مسبق ؟[21]). يعتبر العروي أن مثل هذا النقد عندما يأتي من داخل المجتمع العربي فهو يأتي (من أولائك الذين يتحسَّرون على ضياع الذات وفراغ تاريخ مكبوت[22]). أما عندما يأتي من الغربيين الذين يسميهم بأصحاب المخالفة، الذين يطالبون اليوم بتجاوز

كما أن دعوة العروي إلى التاريخانية، انتقدها بعض المفكرين لأنها تبالغ في تقديسها لدور التاريخ بالمعنى الأحادي، لتتحول إلى دعوة إلى التبعية للغرب

الحداثة الغربية(التي كانوا بالأمس يتمنون لو تنتصر الحضارة الغربية انتصاراً ساحقاً)، بالنسبة لهؤلاء، يتبنى العروي النقد الذي وجهه إليهم إدوارد سعيد عن الاستشراق، لكنه يتمايز ويختلف عن سعيد عندما يسحب نقده على الغرب الاستعماري المتأخر ليشمل الغرب التاريخي[23]. لقد كان الوازع المغربي حاضراً عند العروي عند تأليفه للإيديولوجيا ولم يوسع من رحابة موضوعه إلا لإحساسه (بأن المغاربة يلجأون إلى إشكالية سبق أن لجأ إليها مفكرون من بلدان عربية أخرى فلا يمكن الحكم على البعض دون الحكم على الجميع[24]).

كما أن الأسلوب الذي كتبت به الإيديولوجيا العربية المعاصرة في أواسط الستينات، والتركيب السجالي القاسي أحياناً على الذات يشف عن الغيرة الملتزمة، والرغبة في استنهاض العزيمة، التي تراجعت اليوم عن عالمنا .أمام الانكسارات الكبرى، المتمثلة في هيمنة الأصولية العمياء عربيا وعالميا، حيث يبدو لنا اليوم السلفي القديم متقدماً عن طائفية السلفي الجهادي، والليبرالي الذي طالما تغنى في بداية القرن العشرين بالحق في التعليم كالماء والهواء، والديمقراطية التمثيلية التي صارت

إن ما يبقى من أنوار (الإيديولوجيا العربية المعاصرة) أمام هذا الوضع الموتور الذي يعيشه العالم العربي، أن نستعيد دعوة العروي إلى ضرورة استيعاب الليبرالية،

عملة نادرة في كثير من أقطار العالم العربي، إلا إذا جاءت على أسنة التهديد والوعيد الأمريكي، كما أن الدولة القومية التي كانت تهتم بالتحديث الصناعي تحولت في دول الخليج وفي مصر الناصرية وجزائر بومدين إلى نماذج لمجتمعات الاستهلاك التي تستورد كل شيء براني من طائرة الجكوار المقاتلة إلى إبرة الخياطة .كما أن النقد المطلق الذي وجهه إدوارد سعيد لإمبريالية الغرب، والذي لم يترك لنا فسحة للانفتاح على الغرب الليبرالي، ألا يعتبر مقنعاً أمام سقوط القيم الكبرى في الغرب نتيجة للهيمنة الكاسحة للرأسمالية المتأخرة؟

إن ما يبقى من أنوار (الإيديولوجيا العربية المعاصرة) أمام هذا الوضع الموتور الذي يعيشه العالم العربي، أن نستعيد دعوة العروي إلى ضرورة استيعاب الليبرالية، لأن هذه المقولة التي دافع عنها المؤلف منذ قرابة نصف قرن، هي الأمل الممكن، الذي نعيد اليوم استحضاره في المغرب، بشغف كبير في مرحلة "الانتقال إلى الديمقراطية"، تكفيراً عن الفرص الضائعة التي تأتي دائماً متأخرة.

الهوامش:

1) ـ تصور فوكو للسلطة، إدوارد سعي، مجلة البحرين الثقافية، السنة الثامنة،

أبريل2001 . ص.84.
2)ـ الإيديولوجيا العربية المعاصرة، ط1 ،، دار الحقيقة، 1970 . ص.٦ ؛
3)ـ إدوارد سعيد : مفارقة الهوية، بيل اشكروفت ويال هواليا، دار الكتاب العربي، 2002 . ص.108
4)ـ الإيديولوجيا العربية المعاصرة، ط1 ،، دار الحقيقة 1970 . ص.18.
5)ـ هشام جعيط : أوروبا والإسلام، دار الحقيقة، بيروت 1980 . ص 160
6)ـ جابر عصفور : آفاق العصر، دار المدى، دمشق 1998 . ص.201
7)ـ الإيديولوجيا العربية المعاصرة، الطبعة الأولى، ص22
8)ـ جابر عصفور : آفاق العصر، ص.202 ؛
9)ـ الإيديولوجيا العربية المعاصرة، ترجمة العروي، الطبعة الثانية، المركز الثقافي العربي1999 . ص16
10)ـ محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي : الحداثة، دفاتر فلسفية، دار توبقال، الدار البيضاء 1996 . ص115
11)ـ مجلة الكرمل، عدد11 .1984 . ص.184 ؛
12)ـ الإيديولوجيا العربية المعاصرة، المركز الثقافي العربي، ص.24 ؛
13)ـ نفس المرجع والصفحة.
14)ـ إدوارد سعيد : الاستشراق، ترجمة كمال أبو ديب، ط5 ،، مؤسسة الأبحاث العربية.2003 . ص.37 ؛
15)ـ نفس المرجع، ص.38 ؛
16)ـ الاستشراق، ص.39 ؛
17)ـ الإيديولوجيا العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص.20 ؛
18)ـ الاستشراق، ص.39 ؛
19)ـ إدوارد سعيد : مقاربة الهوية، تأليف اشكروفت يال أهلواليا، دار الكتاب العربي، ترجمة سهيل نجم.2002 . ص.42 ؛
20)ـ منير الخطيب : الماركسية التاريخانية في فكر العروي، مجلة الطريق اللبنانية، عدد مايو ؟ يونيو2302 . ص.168 ؛
21)ـ الإيديولوجيا العربية المعاصرة، ص.86 ؛
22)ـ نفس المرجع والصفحة.
23)ـ نفس المرجع، ص.87-80 ؛
24)ـ الإيديولوجيا، ص.34 ؛

محمد الشيخ



"الإيديولوجيا العربية المعاصرة" من الترجمة إلى التعريب

طوال مدة أربت عن ربع قرن من الزمن (1995-1967) والعديد من العرب يقرؤون نسخة كتاب إيديولوجيتهم المترجمة - الترجمة العربية لكتاب **"الإيديولوجيا العربية المعاصرة"** - قراءة مضطربة قلقة مشوشة .وقليل منهم من تنبه إلى هذا الأمر غاية التنبه .وأقل القليل منهم من استدرك عليه الاستدراك .ولعل من سخرية الأقدار أن يكون المؤلف نفسه من تقدم فاشتكى من ذلك الكثير - في مناسبات عديدة - ثم لما أعيته الحيلة وأعوزته الوسيلة جهد إلى إعادة ترجمة كتابه ترجمة شخصية، بل وإلى تعريبه التعريب المخصوص بعد أن كان قد مضى على ترجمته الأولى ربع قرن[1]. ومثلما لم تكن هذه المغامرة بترجمة كتاب، في مثل كثافة وثراء وجدة كتاب **الإيديولوجيا العربية المعاصرة،** بالمغامرة السهلة، فكذلك ما كانت مغامرة إعادة ترجمته - أو قل بالأحرى والأولى والأجدر : "تعريبه" - بالمسألة الهينة. هاهنا قراءة في مغامرتي" ترجمة "زهرة الثقافة العربية الحديثة - كتاب الإيديولوجيا العربية المعاصرة - و"تعريبها"، وذلك ببيان مزالق ترجمة الكتاب الأولى(1970) ، والتوقف عند إبداعية تعريبه الثاني (1995) ، مع التنبيه على بعض مواطن الإعضال ومظان الإشكال في هذا التعريب، والإلماع إلى جديد مضامينه ومحدثاته - وذلك كله احتفاء بالكتاب في ذكراه الأربعين، وإكراما للكاتب في عيد ميلاده الثالث بعد السبعين .

> تكن هذه المغامرة بترجمة كتاب، في مثل كثافة وثراء وجدة كتاب الإيديولوجيا العربية المعاصرة، بالمغامرة السهلة

أولا : في ترجمة الإيديولوجيا العربية المعاصرة

عَرّف المفكر الفرنسي بول ريكور ذات يوم، "الترجمة" تعريفا

بديعا بكونها" فعل استضافة"، يستضيف فيه" اللسان المنقول إليه" "اللسان المنقول"، ويسترفده ويكرمه .ولما كانت للعرب أصول في أدب الضيافة، فإنه كان من المتوقع أن يستضيفوا النص الذي كتبه العروي باللسان الفرنسي سنة - 1967 كتاب الإيديولوجيا العربية المعاصرة - بأكرم استضافة تكون وأليقها وأحقها .فهل شعر عبد الله العروي، في يوم من الأيام، أن كتاب الإيديولوجيا استضيف بخير ضيافة وأكرمها في إحدى لغات الضيافة ؟

الحق أن لا أحد اليوم صارت تخفى عليه خيبة أمل المؤلف من ترجمة كتبه بعامة وكتاب الإيديولوجيا بخاصة .وقد ألمع عبد الله العروي، في مقدمة تعريبه الجديد للكتاب، إلى حوافز إقدامه على إعادة ترجمة كتابه، فأنحى باللائمة على مترجمه العربي - محمد عيتاني - مستغربا كثرة هناته .قال العروي متبرما" : إني أحصيت ما لا يقل عن مائة وخمسة وأربعين خطأ"[2]. وهي أخطاء تنوعت ما بين قلب المعاني، وسوء تدقيق المباني، واللبس في درك المفاهيم، وتوسل الترجمة الفرنسية في إثبات العناوين العربية وكأننا أمام ترجمة ترجمة .. فكان أن جاءت المعاني، إثر هذا، مقلوبة والمباني مدخولة والنقول معلولة .ولئن ما كان العروي افترض في النص المترجم أن يأتي أفصح ما يكون، فإنه رأى أن ليس على الأقل من أن يرد مسترسلا .غير أن لا هذا كان قد تحقق، فبالأحرى أن يكون ذاك . قال المعرب الجديد بهذا الصدد" : بيد أن هذه الأخطاء، على كثرتها وأحيانا بشاعتها، تهون لو انتهى المترجم إلى نص عربي مستساغ[3]. وبعد هذا وذاك، هل كان العروي مدعيا فيما زعمه ومبالغا فيما ادعاه ؟

إن المتأمل المقارن بين "الأصل الفرنسي" و"ترجمته العربية الأولى" لا يملك إلا أن يبدي الملاحظة الأساسية التالية : إخلال المترجم العربي، فيما ترجمه، بالشروط الدنيا المطلوب توفرها في أي مترجم كائنا من كان .نعني بها : الإلمام باللسان المنقول والإحاطة بثقافته، والمعرفة باللسان المنقول إليه والعلم بثقافته ودوننا التراث الترجمي العربي نستفتيه في أمرنا .فقد وضع القدماء من تراجمة العرب "معايير" للترجمة، وما تركوها هم هملى، فتحدثوا عما سموه : "مبلغ قوة .كل واحد (...) في الترجمة"، رابطين بذلك بين "العمل الترجمي" و"القوة على الترجمة " ؛ فكان أن

عَرَّف المفكر الفرنسي بول ريكور ذات يوم، "الترجمة" تعريفا بديعا بكونها" فعل استضافة"، يستضيف فيه" اللسان المنقول إليه" "اللسان المنقول"

اشترطوا في المترجم شروطا كثيرة : منها ؛ إحكام اللغة المنقولة .وقد اعتبروا كل من لا يعرف لغة بأحق المعرفة، ويبادر إلى التسور على الترجمة منها، "متعد لحقوق" تلك اللغة .ومنها ؛ إتقان اللغة المنقول إليها - العربية ههنا .فقد تحققت بهذا، حتمية إتقان اللسانين . فما كان عندهم بمتحقق في الترجمة من لم يجمع بين اللسانين .وإذ تنبه منظرو الترجمة العربية إلى أهمية معرفة الناقل باللغة المنقول منها، قال ابن عربي في إشارة لطيفة إلى هذا المعنى - وذلك في مطاوي كتابه الفتوحات المكية : - "لو لم يكن المترجم عالما بالمعنى الذي دل عليه لفظ المتكلم به لما صح أن يكون هذا مترجما، ولا كان يطلق على ذلك اسم الترجمة"[4]. وثالث هذه الشروط، بعد إتقان اللغتين المنقولة والمنقول إليها، المعرفة بالثقافة المنقول عنها وإليها أحق المعرفة وأشملها .هي ذي الشروط التي شرطوها على المترجم .فهل كان المترجم العربي لكتاب **الإيديولوجيا العربية المعاصرة** متحققا بها، بل وبأيسر اليسير منها ؟

وثالث هذه الشروط، بعد إتقان اللغتين المنقولة والمنقول إليها، المعرفة بالثقافة المنقول عنها وإليها أحق المعرفة وأشملها

من جهة أولى، يتبدى أنه ما تمكن المترجم العربي من إدراك عبارات فرنسية بسيطة الشأن من مثل "l'époque impériale"، فكان أن نقلها النقل" : العهد الإمبريالي"[5] !ثم إنه ألبس في العبارة العادية "faire l'économie d'une époque" فنقلها إلى : "اقتصاد مرحلة ! "وجانب المعنى في عبارة "fournir des munitions à l'adversaire" فترجمها الترجمة" : تقدير ذخائر العدو! "[6] هذا، وقد كفى من البيدر قدر كف .

ومن جهة ثانية، يبدو أنه ما كان للمترجم العربي إلمام "بثقافة اللسان المنقول - الثقافة الغربية ههنا - فما اقتدر على نقل عبارات - ذات إيحاءات تحليلية نفسية - وردت في هذه الفقرة المتعلقة بطريقة تعامل المستشرقين مع المثقف العربي المقيم بالمهجر :

"ses paroles sont considérées comme des lapsus, ses mouvements des actes manqués que l'orientaliste se ait fort d'interpréter".[7]

فكان أن نقلها بالنقل التالي" : تعتبر أقواله بمثابة تخريف وأغلاط، وتعتبر تحركاته أعمالا فاشلة يضطلع المستشرق بتفسيرها"[8]، وذلك بالبدل من أن ينقل النقل الملم بثقافة التحليل النفسي، على نحو ما صنعه المعرب، فنقل يقول" : تعتبر أقواله فلتات لسان وتصرفاته رغبات غير واعية، ويتبوأ المستشرق كرسي

المحلل النفسي"[9].وشتان ما بين العبارتين لمن يعتبر . فتأمل!

ومن جهة ثالثة، الظاهر أنه ما ألمّ المترجم العربي بالثقافة المنقول إليها أكانت كلاسيكية أم حديثة .فكان أن نقل لفظتين أرسطيتين ذائعتي الاستعمال في نصوص المشائية العربية - la génération وla corruption - النقل غير المعهود : "التولد" و"التلف"[10]. ولو كان الرجل مطلعا على التراث الفلسفي العربي الترجمي والإبداعي لعربهما بمعهود التعريب" : الكون و"الفساد". ثم إنه نقل إشارة عبد الله العروي، الإشارة المختزلة، إلى إحراق المرابطين لكتاب الغزالي" **إحياء علوم الدين**

- les autodafés des almoravides - النقل الغريب : "إحراق المرابطين !"[11]

وعرب" نظرية المحاكاة "ب" :نظرية المحاقة!"[12] كما نقل المسألة الكلامية المتعلقة ب "رؤية الله يوم القيامة" النقل المريب : "تجلي الخالق للطوباويين !"[13]ولما هو ترجم المؤلف عن اللفظ العربي "قاص" بالرسم الأجنبي - quas - ما كان من المترجم العربي إلا أن يعرب اللفظ، من جديد، بالرسم " قس"، فما عاد بهذا أمير الشعراء شوقي" قاصا"، وإنما صار هو" قسا ! "[14]

وبالمثل، البادي أنه ما ألمّ المترجم العربي بالثقافة العربية المحدثة الإلمام قَلَّ أم كَثُرَ .فأنت تراه لما عرض عبد الله العروي إلى رواية حسين هيكل : "**هكذا خلقت** " ونقلها إلى اللسان الفرنسي نقلا :"elleestainsi"، ما كان من المترجم العربي إلا أن أعاد العنوان إلى أصله - وأي أصل ؟ - وذلك حين رسم هو للرواية عنوانا جديدا غريبا : "هي هكذا!"[15]وقس على ذلك إعادة نقله كتاب سلامة موسى" **التثقيف الذاتي** "ليصير" ثقف نفسك!"[16] نقلا عن اللسان الفرنسي comment se cultiver فكم هي غريبة ترجمة الترجمة هذه!

هذا غيض من فيض .وبالجملة، اتسمت الترجمة العربية لكتاب الإيديولوجيا العربية المعاصرة بالالتباس في الكثير من العبارات، والميل إلى الحرفية في العديد من النقول، بل والتحريفية في الكثير من الفقر. ولولا ضيق المكان، في هذا المقام، لبسطنا فيها القول بسطا[17]، فما يحرم المنقب عن فلتات الترجمة العربية من لقية !

اتسمت الترجمة العربية لكتاب الإيديولوجيا العربية المعاصرة بالالتباس في الكثير من العبارات، والميل إلى الحرفية في العديد من النقول

ثانيا : في تعريب الإيديولوجيا العربية المعاصرة

لئن كان لنا أن نقارن بين الترجمتين، لقلنا إن هذه الترجمة، ما وقفت على التدقيق، على حدود "الترجمة" بمعناها المتداول ؛ أي من حيث هي نقل معان أعجمية إلى مدارك عربية، وإنما طمحت إلى أن تصير "تعريبا" ؛ أي إلى أن تصبح تعبيرا عن مضامين أجنبية بمبين العبارة، فما وقفت عند نقل المعنى نقلا، وإنما تعدته إلى محاولة تبيئته في البيئة المناسبة واستنباته في التربة الملائمة. أكثر من هذا، نزعت هذه الترجمة نزوع" التقريب " ؛ وذلك بحيث أثْرَت النص الأصلي بحواشي وشروحات وضمائم .وهكذا، توسلت إلى جملة آليات ترجمية وتعريبية وتقريبية بديعة .نذكر منها : آلية "الإبانة" ؛ ومعناها إجلاء ما غمض من النص بأدق إجلاء يكون .هاك مثالا : استعار عبد الله العروي عبارة" صناعة الساعات الإنجليزية "للتعبير عن مطمح المفكر والسياسي الليبرالي العربي إلى نظام ديمقراطي على الطريقة الإنجليزية، فأنشأ يقول :

"l'homme nouveau, juriste et politicien, va amalgamer Rousseau et Montesquieu, et comprendre la démocratie idéale à l'image de l'horlogerie anglaise."(18)

> **إن هذه الترجمة طمحت إلى أن تصير "تعريبا" ؛ أي إلى أن تصبح تعبيرا عن مضامين أجنبية بمبين العبارة، فما وقفت عند نقل المعنى نقلا**

فما كان من المترجم العربي الأول إلا أن نقلها نقلا حرفيا" : إن الرجل الجديد، الحقوقي والسياسي، سوف يدمج ما بين روسو ومونتسكيو، ويفهم الديمقراطية المثالية على صورة تنظيم صناعة الساعات الإنكليزية"(19)، أما المعرب فقد أبان عن مغزى الاستعارة كل الإبانة، فأنشأ يقول" : هكذا يتصور التاريخ الزعيم الجديد، وهو رجل قانون وسياسة .يمزج دعوة روسو بدروس مونتسكيو .يفهم مثال الديمقراطية على شاكلة النظام البرلماني الإنجليزي حيث تتمانع السلطات كما تتواسى أجزاء المجانة"(20) .وقس على ذلك حديث العروي المجمل عن La duplicité D'Averroès (21) بما أوحى للمترجم العربي الأول بالحديث عن "ازدواجية ابن رشد"(22) ، مع ما لهذا التعبير من لبس شديد .أما المعرب، فقد أبان عن المعنى لما هو عبر عن العبارة بالقول : "إن ابن رشد قال بمبدأ الحقيقتين ؛ إحداهما تقريبية تمثيلية للعامة، وأخرى عقلية للخاصة"(22). هذا وقد أشار عبد الله العروي، في معرض حديثه عن القصة الغربية، إلى حكم أدبي نقدي عام جاءت عبارته الأصلية على النحو التالي :

"Toute technique, a-t-on dit, cache une métaphysique"(24)

فما كان من المترجم العربي إلا أن أبقى على الغموض كما هو، هذا إن لم يكن قد زاد الغموض إغماضا" : لقد قيل إن كل تقنية تنطوي على غيبية (ميتافيزيقا)"[25]، بينما اجتهد المعرب في الإبانة، فقال : "قال جون بول سارتر في تعليقه على أعمال الروائي الأمريكي جون دوس باسوس : إن كل تقنية سردية تحتوي على فلسفة ؛ أي نظرة إلى الكون"[26].

ومن الآليات التقريبية التي توسل المعرب بها : آلية "التمثيل". إذ لما ذكر المؤلف مفهوم هيجل عن "العقل الموضوعي" ما تركه على انبهامه في ذهن قارئ غير متمرس بكتابات مفكر المطلق، وإنما قربه تقريبا بمثال، فقال : "مفهوم العقل الموضوعي كما صاغه هيجل ؛ أي الفكرة المجسدة في مادة .كالقول مثلا : إن أبا الهول يجسد ذهنية مصر الفرعونية"[27]. هذا فضلا عن إعماله لآليات أخرى كثيرة : شأن "التقريب بالتأصيل"، و"التقريب بالاستشهاد"، و"التقريب بالاستدراك"، و"التقريب بالتحقيب"، و"التقريب بالتقييد"، و"التقريب بالتدقيق"، و"التقريب بإثراء المحتوى ..."مما لا يسع المجال المخصص لهذا المقال بذكره، فليتصفح من مظانه[28].

تلك كانت أهم آليات "التقريب" التي لجأ إليها العروي في ترجمته، وقد كان من شأنها أن أثْرَت النص الأصلي وأثمرته بما لا مزيد. ولعل إحدى أهم الإشارات الدالة على فهم عبد الله العروي لدلالة فعل " التعريب" - المبينة عن طريقته التقريبية البديعة - تعريبه لعبارة الشاعر الفرنسي مالارمه[29] les mots de la tribu، وذلك لا بعبارة المترجم العربي الحرفية "ألفاظ القبيلة"[30] - وإنما بالعبارة التقريبية الحرة" : أما عبارة "لسان الأسلاف" فهي ترجمة لعبارة" ألفاظ القبيلة "أبدعها الشاعر الفرنسي ستيفان مالارمه ليرمز بها إلى كل ما يربط المرء بأصله وعرقه، ماضيه وشبابه، ما يبقى حبيس اللاوعي، غير خاضع للتربية المدرسية."[31]

تلك كانت أهم آليات "التقريب" التي لجأ إليها العروي في ترجمته، وقد كان من شأنها أن أثْرَت النص الأصلي وأثمرته بما لا مزيد.

غير أنه مما قد يقدح في هذه الترجمة، قدحا خفيفا، بعض مظاهر "التداخل اللغوي" التي لربما كانت هي قدر من يتقن لغتين أو أكثر، وثقافتين أو ما يزيد .أوَ لم ينبه الجاحظ، منذ القدم، إلى هذا الأمر لما أنشأ يقول - في كتاب الحيوان - عن عمل المترجم : "ومتى وجدناه, أي المترجم "أيضا قد تكلم بلسانين، علمنا أنه قد أدخل الضيم عليهما ؛ لأن كل واحدة من اللغتين تجذب

الأخرى وتأخذ منها، وتعترض عليها"؟[32] هو ذا بالذات ما لاحظناه على التعريب الجديد .ومنه ؛ الإخلال بمقتضيات طريقة العرب في التعبير . وذلك باد في طرح السؤال، بحيث تبدى أن بعض صيغ السؤال لا تستقيم في اللسان العربي .يكفينا هذا المثال : ما هو الآخر ؟ وما هو أنا ؟"[33]ومنه ؛ الإخلال بقواعد انبناء الجملة في العربية، وذلك بحيث طغت الجملة الاسمية - المؤالفة لبنية اللسان الفرنسي - على الجملة الفعلية - المطابقة لروح اللسان العربي .مما كان من شأنه أن حكم على التعريب العربي بضرب من الحرفية غريب . أنظر هذا الأنموذج : "إن الرواية العربية في مجملها ولأسباب اجتماعية سابقة على، ومستقلة عن، اختيارات الكاتب، ترضخ لبنية هي أقرب إلى الرمزية منها إلى الواقعية"[34] كما لمسنا غلبة الطابع "الشفوي" على بعض أنحاء التعبير الغلبة كلها، وذلك بحيث ضاعت الروابط النحوية والمنطقية وصرنا أمام انسياب عبارة أقرب ما تكون إلى الحوار العفوي الحر منها إلى الكتابة التقييدة المنضبطة. ههنا مثال : "سيقول البعض، لا سيما من تلاميذ جورج غورفيتش، إن ما من مجتمع إلا وهو

كما لمسنا غلبة الطابع "الشفوي" على بعض أنحاء التعبير الغلبة كلها، وذلك بحيث ضاعت الروابط النحوية والمنطقية وصرنا أمام انسياب عبارة أقرب ما تكون إلى الحوار العفوي

غير قار، غير متجانس، مرتب على درجات ومستويات .لا خصوصية في ذلك للمجتمع العربي، وبالتالي لا حاجة إلى ابتداع منهج يطابقه وحده. هذه نظرية سوسيولوجية بين نظريات عدة كلها محتملة، فيحسن بها أن تبدأ بفحص جذورها المعرفية"[35]. وقد ترتب عن أنحاء هذا الإخلال سقوط المعرب، أحيانا، في بعض أنحاء الحرفية .قال المؤلف :

"le présent rompt chaque jour davantage nos liens avec le passé et nous oblige à intérioriser une continuité qui n'est plus lisible à la surface des choses, dans le maintien, le costume et le langage"

ونقل المعرب العبارة، نقلا حرفيا، فغمغم ولم يفصح، وأغمض ولم يبن" :يقطع الحاضر صلاتنا بالماضي، الواحدة تلو الأخرى. فيرغمنا على أن نستغني باستمرارية شعورية عن اتصال موضوعي ظاهر لعيان الجميع، قبل ضياعه، في الهيئة، في الهندام، في الخطاب ."[36]

على أنه ما كان من شأن هذه المؤاخذات أن تغضي من شأن الجهد التعريبي والتقريبي الذي بذله عبد لله العروي. إذ يكفي أن نشير، ههنا، إلى أنه جهد يعلو، بما لا مجال للمقارنة، على جهد الترجمة العربية الأولى، بل وعلى جهد الكثير من الترجمات الرائجة في العالم العربي اليوم .هذا

مع تقدم العلم، أن صاحبه ما ادعى يوما من الأيام أنه كان مترجما محترفا متمرسا، وإنما هو عمد إلى فعل ما فعله لما أدام الاشتكاء من ترجمة كتبه إلى العربية حتى عيل صبره .

ثالثا : جديد الإيديولوجيا العربية المعاصرة

ليس بمقدور قارئ الترجمة الجديدة التي استحدثها المؤلف لكتابه، أن يزعم، بأوثق الزعم وآكده وأيقنه، أنها "نقل أمين" للنص الأصلي لا زيادة فيه ولا نقصان، لا ولا هو يستطيع، بالتلقاء، أن يدعي أنها" خروج "عن النص الأصلي أو "خيانة" له .إنما حقيقتها أنها نص بيني : وقفت هي من" النص الأصلي "موقف الاتباع والإبداع في آن : اتباع روح النص، والإبداع في تبيئته ببيئته الجديدة .ذلك، أن الذي كان يحول بينها وبين" النقل "أمر واحد اسمه : الزمان. ولا ضمان على الزمان .إذ بين كتابة النص باللسان الفرنسي - 1967 - وتعريبه - 1995 - حدثت ملابسات واستجدت حيثيات وطرأت ظروف .

هكذا، فإنه بعد أزيد من ربع قرن على وضع كتاب **الإيديولوجيا العربية المعاصرة** (1967) حدثت فيه "حوادث مدهشة حار في تعليلها الكثيرون"[37] من هزيمة العرب التاريخية (1967) إلى اتفاقيات أوسلو (1993) مرورا بحرب أكتوبر (1973) واتفاقيات كامب ديفيد (1979) وحصار بيروت (1982) وتنامي الحركات الأصولية (بدءا من عقد الثمانينيات)، وانتهاء بحرب الخليج ... (1991) ها هو عبد الله العروي يبادر إلى نقل كتاب الإيديولوجيا العربية إلى ثقافته الأصلية، فلا يأتي النقل بمثل الأصل .وأنَّى له بأن يكون كذلك والزمان غير الزمان ؟

والحال أنه ما كان للإيديولوجيا العربية المعاصرة أن تتنبأ - أوضح تنبؤ وأبداه، اللهم إلا إن كان بأخفاه وأسره - بظاهرة "الأصولية الإسلامية". إذ ما كان السلفي الكلاسيكي، الذي ذكرته، من السلفي المعاصر في شيء .هذا أحدُّ لسانا وسنانا، ولربما كان ذاك أودع وأهدأ .لا ولا كان لها، بالتلقاء، أن تتنبأ، بأوضح تنبؤ يكون وأبداه، بتداعي المعسكر الآخر - معسكر الشيوعية - وتهاويه .وهذان هما الحدثان الأساسيان اللذان طرآ بين "الأصل " و"تعريبه ".

فقد تحقق بهذا، أن بين "النص الأصلي" و"تعريبه" ثمة أمر اسمه "السياق" . أجل ظل "التأخر التاريخي"

هكذا، فإنه بعد أزيد من ربع قرن على وضع كتاب الإيديولوجيا العربية المعاصرة (1967) حدثت فيه "حوادث مدهشة حار في تعليلها الكثيرون"[37]

العربي هو هو، إن لم يكن قد زاد . لكن السياق تغير .إذ تقدم النص الأول على هزيمة67 ، بيد أنه قرئ برفقتها وعلى ضوئها، وكُتِبَ وشبح الأصولية غير ماثل، ورُقِمَ والحلم/الحكم الاشتراكي العربي في الأذهان، بينما عُرّبَ الكتاب وهزيمة - 67 أعني أثرها على النفوس - متوارية متلاشية، ونُقِلَ وشبح الأصوليين ماثل، ورقم والحلم/الحكم الليبرالي شاخص باهت...

ولو نحن نظرنا إلى جديد النسخة المعربة من كتاب الإيديولوجيا العربية المعاصرة، سلبا، لأشرنا إلى التحويرات - التلطيفات والحذوفات والتحفظات - التي أجريت على النص الأول .إذ من عبارات الإيديولوجيا العربية المعاصرة ما" لطف"، ومنها ما حذف"، ومنها ما" أضيف . "فمما" خفف " و"لطف" كل العبارات التي اعتبر المؤلف أنها ما عادت تناسب "السياق التداولي العربي الحالي"، وبخاصة إعمال تعابير - هيجلية الهوى - تند عن الأسلوب العربي في التعبير عن أمور" اللاهوت"[38] ومما "حذف" ما تعلق بأحكام "آنية" وتقويمات "سلبية "عن فترات من حكم الملك الراحل الحسن الثاني وردت منبثة في هوامش الكتاب الأصلي[39]...

لكن السياق تغير .إذ تقدم النص الأول على هزيمة67 ، بيد أنه قرئ برفقتها وعلى ضوئها، وكُتِبَ وشبح الأصولية غير ماثل، ورُقِمَ والحلم/الحكم الاشتراكي العربي في الأذهان.

ولو نحن نظرنا إلى جديد النسخة المعربة من كتاب الإيديولوجيا العربية المعاصرة، على جهة الإيجاب هذه المرة، لوجدناه في أمور متفرقة أقحم العروي بعضها في متن التعريب، وذكر بعضها في مقدمته، وألمع إلى بعضها الآخر في هوامشه : موقفه من الدولة القومية، رأيه في الحركة الأصولية، تصوره للإيديولوجيا المغربية المعاصرة، معتقده في الدعوة إلى حقوق الإنسان، تحفظه من القوميات الإثنية المتنامية، قوله في انهيار الأنظمة الشيوعية ...على أنه لما كان المقام لم يسمح لنا بأن نستوفيها، جملة، فقد اخترنا منها نماذج .

وهكذا، تساءل عبد الله العروي، في مقدمة الطبعة الجديدة من كتابه، عن نبوءتين "قد" يعتقد البعض أنهما وردتا في كتاب1967 :

أ -"هل يوجد فيه إنذار بقرب انهيار النظام الشيوعي في أوربا الشرقية ؟ ".

ب - "هل يوجد فيه تنبؤ بأزمة الدولة القومية العربية وتراجع الدعوة إلى الوحدة في ظل ما يسمى بالخيار الإسلامي ؟"[40] وقد أتى جوابه

عن هذين السؤالين على قدر كبير من "الدبلوماسية". ففيما يخص المسألة الأولى، كتب يقول : وَلنفرض أن لا أحد كان يتصور أن نظاما استمر أكثر من سبعين سنة واجتاز محنة حربين طاحنتين ويملك القدرة على تدمير العالم مرات، لا مرة واحدة، سينهار يوما في بحر سنتين فقط ثم يطوى خبره كما لو لم يكن وجد من قبل" ؛ فهل هذا يعني" : أن الواقع قد تجاوز ما جاء في الإيديولوجيا العربية المعاصرة "؟ ومما أجاب به بضرب من اللباقة باد" : أنكرتُ علمية الماركسية وعموميتها، ولم أقل كغيري إنها حقيقة ثابتة صالحة لكل زمان"[41]. وبعد هذا وذاك، من قال : إن الماركسية طويت طي السجل؟ أوَ لم تستدرك روسيا المرحلة الليبرالية بتوسل الماركسية، وذلك" : كما يمكن القول إن إسبانيا استدركت ما فاتها من تاريخ أوربا تحت غطاء نظام فرانكو ؟ "أهي إذن" الواقعية - أو البرجماتية -السياسية "؟ أم ذاك مقتضى ومطلب" النظرة التاريخانية"؟ أم هي" جاذبية الماركسية " التي لا تخبو ولا تخفت ؟ أم هي، بالأحرى، "فتنة الديكتاتورية" التي ما تفتأ تستبد بالمثقف ؟ أم لا هذا ولا ذاك، وأن الأمر صار يحتاج من المثقف العربي، مثلما هو احتاج من المثقف الماركسي الغربي، أن يملك الشجاعة على إجراء فصول من "النقد الذاتي" ما أجراها قط ؟

وأما فيما يتعلق بالمسألة الثانية، فلقد بادر عبد الله العروي إلى القول : "لنفرض كذلك، أن لا أحد كان يتصور جديا أن الدولة "الفرعونية", القوميةَّ! ، التي تركها عبد الناصر في مصر وهواري بومدين في الجزائر، قد تتفكك يوما، وتقف عاجزة حائرة أمام حركة سياسية وعسكرية تستمد قوتها وشعبيتها من الدعوة إلى التطبيق الحرفي للشريعة" ؛ فهل هذا كان يعني أن" : الواقع تجاوز ما جاء في الإيديولوجيا العربية المعاصرة ؟ "والحال أن العروي تبرأ من أن يكون قد دعا في كتابه الأصلي إلى" الدولة القومية "على النمط العربي المعهود، فقال : "إني لم أقدم على كتابته , يعني كتاب الإيديولوجيا العربية المعاصرة "إلا للتحذير من اتخاذ الدولة الناصرية كمثال يجب الاقتداء به"[42]. والحال، أنه إذا ما صح هذا" الاستبراء"، فإن راهنية الإيديولوجيا العربية المعاصرة ما انتهت .غير أنه، إن هو ساغ فهمنا للنص بحسب ما فهمناه منه، فإن التحذير المشار إليه أشكل علينا غاية الإشكال : لئن كان حقاً أن

> لأمر صار يحتاج من المثقف العربي، مثلما هو احتاج من المثقف الماركسي الغربي، أن يملك الشجاعة على إجراء فصول من" النقد الذاتي "ما أجراها قط ؟

عبد الله العروي عاب على هذه الدولة مزجها بين ذاك الخليط العجيب من الدعوة إلى "التقنية" والقول بفكرة "الأصالة"، مثلما عاب عليها لجوءها إلى منطق" الانتقاء "و"التوافق" ؛ فإنه يحق القول أيضا، إنه ما ذهب إلى حد أن أدانها الإدانة الصراح .ألا يكون هذا من أثر دعوته التي أرادها" برجماتية"؟ أوَ ليس من شأن منطق" البرجماتية السياسية "أن يبرر أية دولة، كائنة ما كانت، ما دامت هي "مجدية" و"نافعة" و"فعالة "؟

أوَ ليس من شأن منطق "البرجماتية السياسية " أن يبرر أية دولة، كائنة ما كانت، ما دامت هي "مجدية" و"نافعة" و"فعالة "؟

هذا، وإذا ما كان كتاب **الإيديولوجيا العربية المعاصرة** قد شكل، في نسخته الأصلية، سجالا ضد الشيخ السلفي، وذلك باعتراف صاحبه - الذي قال- : "جرى الحوار مع ممثل السلفية، فتغلب شيئا فشيئا، في الإيديولوجيا العربية المعاصرة"[43] - فإن في تضاعيف الكتاب الجديد سجالا ظاهراً تارة وخفياً تارة أخرى، ضد المفكر الأصولي .والحال أن عبد الله العروي يحمّل "الدولة القومية" مسؤولية ظهور الحركات الأصولية . إذ هي التي= : "احتضنت ما يسمى اليوم بالمذهب الإسلامي". ذلك أن جمال عبد الناصر - رمز هذه الدولة - "حارب الإسلاميين كأشخاص، كأعداء سياسيين وكمنافسين" - وهذه "له لا عليه"، لكنه" : باستثناء ربما السنة الأخيرة من حكمه، لم يحارب أبدا النظرية الإسلامية التي تربى عليها فكريا وسياسيا -وهذه "عليه، لا له"[44]. ومهما كانت وصارت الأحوال، فإن هنا استشكالا لنبوءة العروي التي أطلقها سنة 1967 : "(...) ما يمكن التنبؤ به بالنسبة لفرق الغلاة التي يزيد الاهتمام بها بين صفوف الأقليات وجماعات المحرومين والمهجورين .مع مر الأيام، سيزيد بلا شك الميل إلى مواقفهم المتطرفة وسلوكهم الشاذ .سيدرسها الباحثون ويتمثلها الأدباء والمترسلون، دون أن يصبح أبدا هذا الاتجاه المتطرف في أي بلد عربي عقيدة رسمية[45]".

وفيما يتعلق بالإيديولوجيا المغربية المعاصرة، فإن بين "الأصل" و"الجديد" بعض تغير .ذلك أنه إذا ما نحن اعتبرنا "الأصل" وجدنا أنه ما قسا العروي على إيديولوجية قدر قسوته على الإيديولوجيا المغربية المعاصرة .لقد تبدت له آنئذ وقد ترجمت عن" تخلف مزدوج" : تخلف عن الغرب، وتخلف عن الشرق .فكأننا بها ظل ظل .أما التخلف الأول فباد للعيان معترف به، وأما التخلف الثاني فمتمثل في عجز المغاربة عن بناء" دولتهم القومية". إذ كانوا يحيَون

وقتها على أدلوجة" : فترة ليبرالية عاطلة مائعة " ؛ أي أنهم كانوا يحيَون عندئذ : "جوا هادئا رتيبا .تبلى الليبرالية بمرور الأيام ويعجز وعينا عن امتلاك الزمن وإدراك الذات."[46] وهي إيديولوجية كانت تأمل في اللحاق، بداية، بالشرق .إذ شأن المغرب أنه كان : "يعيش في السراء وفي الضراء، وعلى نغم الكآبة، مرحلة وفدية"، لذلك تائق هو بأشد توق يكون" : إلى مستقبل هو الآن حاضر بعض البلدان الشقيقة"[47]. لكن ما الذي حدث بعد مرور ما ينيف عن ثلاثين سنة على هذه النبوءة ؟ أولا ؛" دخل المغرب بالفعل مرحلة الدولة القومية، وعاش تحت منطقها منذ سنين عديدة."[48] ولم يدخلها من باب الانقلابات العسكرية، مثلما حدث في المشرق، وإنما فعل ذلك تحت قيادة" :مخالفة نوعيا لقيادات الدول العربية المماثلة" إذ ظهرت "الدولة القومية" - أو على الأصح "الدولة الوطنية" ـ بفضل : "الإجماع الوطني الذي نجم عن اندلاع حرب الصحراء". وهو الأمر الذي : "تغافل عنه كثيرون"، وذلك لأنه أمر : "لم يكن متوقعا". ثانيا ؛ "تغير الوضع منذ سنوات وأصبح الجميع، حتى من سبق له أن نقد فراغ الحرية الليبرالية الشكلية يدافع اليوم عن الديمقراطية والحرية والتعددية".[49] فما عادت الليبرالية التي كنا نحيا في ظلها منذ ثلاثين سنة خلت : "تتمادى في استنفاد فوائدها"[50]، لا ولا هو عاد الوعي الليبرالي : "أكثر حالات الوعي هلهلة وهزالا"[51]، وإنما صرنا اليوم نثمن الفكرة الليبرالية أيما تثمين .هو ذا حال الإيديولوجية المغربية المعاصرة الجديد، فلينظر!

وفي الجملة، يقدم التعريب الذي أجراه عبد الله العروي لكتابه الإيديولوجيا العربية المعاصرة درسا بليغا في مسألتين أساسيتين : أولهما ؛ أننا صرنا لا نحتاج - في ظل واقعنا الثقافي الحالي المتسم، في جزء كبير منه، بالضحالة - إلى "ترجمة حرفية" لنصوص الفكر، قدر ما أمسينا نحتاج إلى" تعريبها"، أولا، بجعلها مطابقة لروح بُنَى اللغة العربية، كما أضحينا نحتاج إلى "تقريبها"، ثانيا، بجعلها قريبة من أفهام القارئ الذي شغلته المختصرات والمبسطات عن تعويد ذهنه على قراءة كتابات فكرية عميقة .ومن ثمة لربما كان محكوما على المفكر المغربي، في ظل هذه الحيثيات المستجدة، أن يجمع في ذاته بين وظيفة "المفكر" ووظيفة "المبلغ". ولعل في سلسلة المفاهيم التي أخرجها العروي إلى الناس بعضاً من

وفي الجملة، يقدم التعريب الذي أجراه عبد الله العروي لكتابه الإيديولوجيا العربية المعاصرة درسا بليغا في مسألتين أساسيتين

تحقيق لهذه الفكرة .وثانيهما ؛ أنه ما كان بالإمكان إبداع الفكر الإيديولوجي الذي يكون من شأنه أن يتحدى الزمان .فإذا ما كانت الأربعون سنة الماضية قد أحدثت تجاعيد الشيخوخة على وجه كتاب **الإيديولوجيا العربية المعاصرة** - كيف يكون الأمر كذلك وإشكاليته الأساسية لازلت قائمة (التأخر التاريخي)- فإنها أنبتت بعض الشعيرات البيضاء .وإذ كان حقاً أن "التأخر التاريخي" العربي ظل هو هو - هذا إن لم نقل ؛ إنه زاد واستفحل - فإن الأدلوجة ما ظلت هي هي، وذلك بحكم عوادي الزمان .إذ ترك الشيخ مكانه للداعية السلفي الجديد، وضعف الليبرالي ضعفا لا يكاد يلائم الواقع الليبرالي الهجين الذي صرنا نحياه، وخفت خطاب

وكاد "المفكر" أن يختفي من على شاشات أعتى وسائل الاتصال في أيامنا هذه - القنوات الفضائية - ليحل محله" الداعية الجديد"...

داعية التقنية بحيث صار بعضه منقبا عن أوجه الإعجاز في النص الديني، وتأزم الخطاب القومي أزمته التي لا يزال يتخبط فيها التخبط أشنعه ... وكادت "الشعبوية" القائمة على استدرار عطف" الجماهير "بدغدغة أهوائها - والتي كادت أن تصير بؤرة هجينة تحتضن مزيجا غريبا من بقايا رفات النزعتين" القومية "و"الاشتراكية" الكلاسيكية، وتستقوي بالنزعة "الإسلامية"، بله تستألف "بنزعات مناهضة العولمة الجديدة" (الأممية المناهضة للعولمة) - أن تصير للأدلوجة العربية المعاصرة شعارا، وكاد "المفكر" أن يختفي من على شاشات أعتى وسائل الاتصال في أيامنا هذه - القنوات الفضائية - ليحل محله" الداعية الجديد"...

الهوامش:

1 ـ أصدر الأستاذ عبد الله العروي كتاب "**الإيديولوجيا العربية المعاصرة** " باللغة الفرنسية سنة 1967 (طبعة ماسبيرو)، وقد نقله إلى العربية محمد عيتاني سنة 1970 (دار الحقيقة)، وأعاد العروي ترجمته أواخر سنة(1995 المركز الثقافي العربي) . هذا وقد أشرنا إلى الطبعة الثالثة من الترجمة العربية الأولى تحت اسم" ترجمة عيتاني"، كما أشرنا إلى الترجمة الجديدة باسم" ترجمة العروي ".

2 ـ عبد الله العروي : **الإيديولوجيا العربية المعاصرة**، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء.1995 ، المقدمة، ص .8.

3 ـ المصدر نفسه، ص .105 .

4 ـ ابن عربي : **الفتوحات المكية**، دار الفكر، المجلد الأول، ص 144 .

5 ـ عبد الله العروي : **الإيديولوجيا العربية المعاصرة**، ترجمة محمد عيتاني، دار الحقيقة، بيروت، الطبعة الثالثة.1979 ، ص .103 .

6 ـ المصدر نفسه، ص .7 .

7- Abdallah Laroui : L'idéologie arabe contemporaine, Paris : Maspero, 1967, p. 124

8 ـ **الإيديولوجيا العربية المعاصرة**، ترجمة عيتاني، ص .114 .

9 ـ **الإيديولوجيا العربية المعاصرة**، ترجمة العروي، ص .153 .

10 ـ **الإيديولوجيا العربية المعاصرة**، ترجمة عيتاني، ص .8 .

11 ـ المصدر نفسه، ص .32 .

12 ـ المصدر نفسه، ص .75 .

13 ـ المصدر نفسه، ص .144 .

14 ـ المصدر نفسه، ص .172 .

15 ـ المصدر نفسه، ص.160 .

16 ـ المصدر نفسه، ص .46 .

17 ـ نحيل القارئ الكريم هنا على المقال المطول التالي : ياسر الطائري ومحمد الشيخ : **الإيديولوجيا العربية المعاصرة :من مغامرات التعريب إلى مفارقات التقريب، مجلة دراسات عربية**، القسم الأول : العددان2-1 ، السنة الثالثة والثلاثون، نونبر-دجنبر1996 ، ص .115-93 .القسم الثاني : العددان4-3 ، السنة الثالثة والثلاثون، يناير-فبراير1997 ، ص 126-97.

18- Abdallah Laroui : L'idéologie arabe contemporaine, op,, cit., p. 24

19 ـ الإيديولوجيا العربية المعاصرة، ترجمة عيتاني، ص .35 .

20 ـ الإيديولوجيا العربية المعاصرة، ترجمة العروي، ص .44 .

21- Abdallah Laroui : L'idéologie arabe contemporaine, op,, cit., p. 21

22 ـ الإيديولوجيا العربية المعاصرة، ترجمة عيتاني، ص .32 .

23 ـ الإيديولوجيا العربية المعاصرة، ترجمة العروي، ص .41 .

24 - Abdallah Laroui : L'idéologie arabe contemporaine, op,, cit., p. 205

25 ـ الإيديولوجيا العربية المعاصرة، ترجمة عيتاني، ص .178 .

26 ـ الإيديولوجيا العربية المعاصرة، ترجمة العروي، ص .244 .

27 ـ المصدر نفسه، ص .26 .

28 ـ نستسمح القارئ في الإحالة هنا مرة أخرى على مقالنا المطول : الإيديولوجيا العربية المعاصرة : من مغامرات التعريب إلى مفارقات التقريب، القسم الثاني، ص .103-98 .

29- Abdallah Laroui : L'idéologie arabe contemporaine, op,, cit., p. 21

30 ـ الإيديولوجيا العربية المعاصرة، ترجمة عيتاني، ص .61 .

31 ـ الإيديولوجيا العربية المعاصرة، ترجمة العروي، هامش26 ، ص .78 .

32 ـ الجاحظ : كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت1996 ، الجزء الأول، ص .77-75 .

33 ـ الإيديولوجيا العربية المعاصرة، ترجمة العروي، ص .141 .

34 ـ المصدر نفسه، ص .243 .

35 ـ المصدر نفسه، ص .159 .

36 ـ المصدر نفسه، ص.135 .

37 ـ الإيديولوجيا العربية المعاصرة، ترجمة العروي، المقدمة، ص .15 .

38 ـ قارن، مثلا، بين الفقرة الرابعة من الكتاب الأصلي(ص)21 .وترجمتها العربية(ص .)41 .

39 ـ أنظر، مثلا، الحذوف التي طالت الهامشين 19 و 20من الكتاب الأصلي، ص .135-134 .وقد طالت الحذوف أيضا الهامش الخاص بداعية الليبرالية المغربي رضا غديرة(الأصل الفرنسي، ص)124 .، والإلماعة إلى قضية المهدي بن بركة(الأصل الفرنسي، الهامش13 ، ص.47...) .

40 ـ الإيديولوجيا العربية المعاصرة، ترجمة العروي، المقدمة، ص .15 .

41 ـ المصدر نفسه، المقدمة، ص .16 .

42 ـ المصدر نفسه، المقدمة، ص .18 .

43 ـ العروي : العرب والفكر التاريخي، دار الحقيقة، بيروت1973 ، ص .24 .

44 ـ الإيديولوجيا العربية المعاصرة، ترجمة العروي، ص .195 .

45 ـ المصدر نفسه، ص.111 .

46 ـ المصدر نفسه، ص 69 و.89

47 ـ المصدر نفسه، ص .89 .

48 ـ المصدر نفسه، هامش إضافي12 ، ص .72 .

49 ـ الإيديولوجيا العربية المعاصرة، ترجمة العروي، هامش إضافي12 ، ص .46 .

50 ـ المصدر نفسه، ص .249 .

51 ـ المصدر نفسه، ص .68 .

ملف



محمد الدوهو

التحليل الثقافي في "الإيديولوجيا العربية المعاصرة": النسق والمثقف

1 ـ على سبيل التقديم:

ما من أحد وهو يقرأ كتاب "الأيدلوجيا العربية المعاصرة" لعبد الله العروي[1] ، انتبه إلى أهمية هذا الكتاب في ميدان التحليل الثقافي، وبالأحرى أهميته في ميدان تاريخ الأفكار في الثقافة العربية المعاصرة ؛ فالكتاب، وللتذكير، كتب أولا وقبل كل شئ، في مرحلة دقيقة وحساسة في تاريخ العالم العربي، والمقصود ما قبل هزيمة يونيو 1967بقليل، وما تركته من آثار في المخيال الثقافي والسياسي العربي، ونتائج ما زال العرب لم يحسموا في نتائجها إلى يومنا هذا[2].

لا مجال للتذكير هنا بعمق المأساة التي ولدتها هزيمة1967، على وعي الجيل الذي عايش الهزيمة والذي رأى بأم عينيه كيف انتصرت إسرائيل على العرب بمساعدة غربية وأمريكية،

> فالكتاب، وللتذكير، كتب أولا وقبل كل شئ، في مرحلة دقيقة وحساسة في تاريخ العالم العربي، والمقصود ما قبل هزيمة يونيو 1967بقليل

في اليوم الأول من أيام حرب الأيام الستة ؛ شيء لا يصدق.. وبدل أن تحرر أرض فلسطين، احتلت فلسطين وأراضي عربية أخرى، تفوق مساحتَها مرتين .وبطبيعة الحال ما من نتيجة والا ولها أسبابها .طرح سؤال لماذا انهزمنا؟.

ها هنا نجد أنفسنا أمام ذلك العصاب الثقافي الذي تملك المثقف العربي بعد هزيمة حزيران .واتجه بكل ما أوتي من عنف ثقافي ليكيل النقد للإيدولوجيا العربية المهزومة، التي لم تكن مؤهلة في مرحلة ما قبيل -هزيمة يونيو -لتنتقل إلى الفعل بغية خوض حرب حسمت نتائجها قبليا لصالح إسرائيل[3]. تعددت التحليلات وألفت كتب كثيرة عن الهزيمة وأسبابها، لكن ما لم يحلل هو الإواليات العميقة التي تحكمت في

خطابها الثقافي منذ ما سمي بعصر "النهضة العربية" إلى سنة .1967صحيح أن التحليل السياسي في تفكيكه لأسباب الهزيمة توفق في وضع اليد على مكمن الخلل في البنية السياسية لمجتمع ما قبل1967 ، عندما كشف عن تناقضات البنية السوسيو-سياسية التي كانت تعتور النسق السياسي للدولة العربية قبل1967 ، وسقوط جمال عبد الناصر، أو الناصرية كظاهرة، كما يقول الدكتور خلدون حسن النقيب في "حبائل اللعبة السياسية المخترقة"[4]، لكن، ما من أحد، حاول أن يطرح السؤال كيف كانت "الإيديولوجيا العربية المعاصرة" تفكر؟ فللإيديولوجيا العربية المعاصرة، مفاهيم توجه طرائق تفكيرها، والممكنات الثقافية التي تتحكم في نسقها الثقافي، وبالتالي في نسق تفكير المثقف العربي وبنيته الثقافية العميقة .ولكي تعبر تلك الممكنات عن ذاتها، يتعين أن تفوض من يتكلم باسمها، بعد أن تحدد له معنى نفرزا يتعين عليه أن يرهنه في خطابه .وبطبيعة الحال لم يكن هذا العامل المفوض سوى المثقف.

فللإيديولوجيا العربية المعاصرة، مفاهيم توجه طرائق تفكيرها، والممكنات الثقافية التي تتحكم في نسقها الثقافي، وبالتالي في نسق تفكير المثقف

2 - مثقف "الإيديولوجيا العربية المعاصرة": النسق، المعنى والتفويض:

نحن إذن وجها لوجه أمام كتاب "الايديولوجيا العربية المعاصرة". بطبيعة الحال نوقش الكتاب من الزاوية الإيديولوجية والمضمونية[5]، لكن ما لم ينتبه إليه هو الزاوية المنهجية .ذلك، أن الكتاب تحركه خلفية ابستمولوجية وتاريخية عميقة، تتمثل أولا في كون عبد الله العروي يحفر في تاريخ ثنائية المثقف والمجتمع في تاريخ الإيديولوجيا العربية المعاصرة ؛ وثانيا وفي الحفر عن تاريخية هذا المفهوم يسعى العروي إلى البحث عن جدل التأثير والتأثر بين المثقف والمجتمع العربي قبل1967 ، وما بعدها أيضا، بحكم، أن الأسئلة بصيغة أو أخرى، التي يطرحها، ما زالت هي الأسئلة نفسها التي تتحكم في اللاشعور الثقافي العربي .

في ميدان تحليل تاريخ الأفكار، وكما ينبهنا إلى ذلك ميشال فوكو، تتحول ثنائية المثقف والمجتمع إلى محور أساسي في تحليل النظام المعرفي اللاشعوري "Epistem" ، الذي يتحكم في حقبة تاريخية معينة[6]، هو هذا النظام الذي يملي الحدود بين

المفكر فيه واللامفكر فيه، ويؤطر لا شعوريا تفكير المثقف بحكم، أنه يحدد له الممكن الثقافي الذي يتعين عليه التفكير فيه، وليس هذا الأخير، أي الممكن الثقافي، سوى إمكانية من الإمكانيات العديدة التي تؤطر في الخفاء، البنية العميقة التي تؤطر ثقافة الأفراد ومجتمعهم في حقبة تاريخية معينة .والحال، أن تحديد فهم نمط تفكير ثقافة ما، ينطلق من كيفية تصور هذه الثقافة لعلاماتها الخاصة، وكيف تستثمرها في خطابها وشفرتها الثقافية التي تضبط ثقافيا وسلطويا طريقة تفكيرها الخاصة[7].

هل هذا ما يشير إليه عبد الله العروي في كتابه؟ .الجواب بالتأكيد هو نعم.

لنلاحظ أولا، أن كتاب "الإيديولوجيا العربية المعاصرة"، يطرح تصورا منهجيا وثقافيا، لمفهوم المثقف .لأنه يبحث في كيفية استثمار وتصور الثقافة العربية المعاصرة قبل 1967 لمفهوم المثقف في خطابها، و الدور الذي أوكلته إليه. لكن هذا الدور لم يكن بريئا، لأنه كان محكوما بمفهوم الهيمنة الثقافية للدولة العربية سواء في مرحلة الاستعمار، مرحلة المثقف -الشيخ، أو مرحلة الاستقلال-مرحلة المثقف الليبرالي والمثقف داعية التقنية .- فالدولة العربية، واختزالا للوقت بغية التسريع بعملية التقدم وتدارك الزمن الضائع، سخرت المثقف الليبيرالي وداعية الاصالة-الشيخ -لأغراضها الخاصة ؛ وظفت الأول، في تعاملها مع الطبيعة والتغيير، ولو كان مجال التغيير هو الذات، كما هو الحال في التربية ؛ ووظفت الثاني في علاقته مع الوجدان، بهدف فهم الذات والتعبير عنها، كما هو الأمر في الأدب والفن (ص142).

نصل الآن إلى نقطة منهجية أخرى عميقة وضمنية في كتاب "الإيديولوجيا العربية المعاصرة". ترى ما هو المعنى، ثم الوظيفة، التي حددهما نسق "الإيديولوجيا العربية المعاصرة"، أو الثقافة العربية المعاصرة، لمفهوم-علامة -المثقف في خطابها؟.

قبل الإجابة على هذا السؤال، تنبغي الإشارة إلى أن السؤال يحمل بين طياته، تصورا آخر، وهو أن الثقافة العربية، فوضت إلى المثقف العربي ليقول تطلعاتها .وبطبيعة الحال يبرز هنا سؤال المثقف والخطاب .ولفهم خطاب المثقف العربي، في تاريخ" الإيديولوجيا العربية المعاصرة"، يتعين فهم نسقه

كتاب "الإيديولوجيا العربية المعاصرة"، يطرح تصورا منهجيا وثقافيا، لمفهوم المثقف .لأنه يبحث في كيفية استثمار وتصور الثقافة العربية المعاصرة قبل 1967 لمفهوم المثقف

وكيفية بث هذا الخطاب إلى المرسل الذي يتوجه إليه؟.

من هو المرسل في خطاب المثقف في الإيديولوجيا العربية المعاصرة؟ انه بالتأكيد، مرسل مزدوج، هناك أولا الأنا-العرب - والآخر -الغرب.

إذا كان لكل مرسل نسق، يتجلى في طرائق صوغ خطابه الذي يبثه إلى المتلقي، فما هو نسق مثقف الإيديولوجيا العربية المعاصرة؟ .الأكيد أن هذا المثقف، وكما يرى عبد الله العروي، يتحرك في"وضع ثقافي" (ص23)، يحدد له خصوصية قوله التاريخي والإيديولوجي. ولفهم نسقه يتعين وضع أعماله في نسق، وفي نفس الوقت التشبع بروحه كمثقف، وإدخاله في منطقه الخاص، دون الانسياق إلى حد التعامي عن مركز فكره الضمني (ص28-27).

واضح إذن، أن مثقف "الإيديولوجيا العربية المعاصرة" محكوم بنسق ثقافي، يحدد له بصيغة أو أخرى وظيفة، ويمهر المعنى الذي يمنحه إياه كعامل مفوض، بما يسميه العروي، "الإشكالية الاجتماعية" (ص23)، وهي إشكالية توجه طرائق صوغ خطابه[8]. والتي تتلخص في مسائل أربع، تحدد له الممكن الثقافي

يقودنا سؤال الذات ـ ثانيا ـ الى جهة معرفية أخرى توجه تفكير مثقف "الإيديولوجيا العربية المعاصرة"، وهي مسألة التاريخ

الذي يتعين التفكير فيه، متحولة إلى جهاتـمعرفية Modalites cognitivesتوجه لا شعوريا طرائق تفكيره[9].

ما هي هذه الجهات أو المسائل الأربع التي تتحكم في تفكير مثقف الأيديولوجيا العربية المعاصرة؟ .إنها أولا جهة، أو مسألة الذات، هم المفكر العربي الأول، كما يرى العروي، والذي يتمثل في تحديد هويته .لكن، من المعلوم، يضيف العروي،" أن كل تعريف تحديد أو نفي وإقصاء .كلما قال العربي أنا فانه يشير ضمنيا الى الغير .ومن هو الغير بالنسبة للعرب سوى الغرب؟"(ص 24)

يقودنا سؤال الذات ـ ثانيا ـ الى جهة معرفية أخرى توجه تفكير مثقف "الإيديولوجيا العربية المعاصرة"، وهي مسألة التاريخ، يحضر هذا السؤال الثقافي في خطابه على شكل سؤال حضاري يلخصه العروي على النحو التالي "كيف يتمثل العرب تاريخهم الطويل الغامض، المشرق والمظلم في آن، الموزع بين فتوحات باهرة وانكسارات مشينة؟"(ص24) وبطبيعة الحالة، لهذا السؤال علاقة عضوية بالسؤال الأول، "إذ لا تقوم الذات، وتمتلئ أملا، إلا بتعبئة أمجاد الأسلاف"(ص24)

من يكتب عن هويته الخاصة، يعبر عن طموحه في أن يعيش، ما يمكن تسميته، زمنية الذات، لأن من يكتب ويتكلم مشدوداً إلى حاضر خطابه، إما أنه يتكلم عن ماضيه أو مستقبله، وفي كلتا الحالتين هناك سفر للمتكلم في الخطاب بين الماضي والمستقبل، لأن الحاضر هو الذي يتحكم في سياق التفكير وإنتاج الخطاب، وحتى في المونولوج، أو الحوار الداخلي، لا يستطيع من يتكلم مع نفسه ويتحاور معها أن يظل مشدودا إلى حاضره، فهو يحول أناه إلى مخاطب-أنت -يحاورها حول شئ ما حدث لها، أو ترغب في شئ ينفلت عن فهمها، في الماضي أو المستقبل.

هذا ما حدث للمثقف العربي، تحكم سؤال الذات والتاريخ في نسقه، لأنه عبر عن طموح جمعي في تجاوز وضعيته تاريخية السلبية .

ها هنا، تبرز مسألة ثالثة في نسق مثقف" الايديولوجيا العربية المعاصرة". يتعلق الأمر بإشكالية المنهج في المستويين الفكري والعملي، فإلى جانب سؤال الذات والتاريخ، يبرز سؤال آخر يقض مضجع فكر الجماعة .وهو سؤال يتعلق بطريقة التفكير لتحقيق الطموح التاريخي. وهذا ما يقف عنده العروي، قائلا" :ما هي طريقة الفكر والتصرف التي تضمن للعرب المحدثين المساواة مع ذلك الغير، الذي يعاكسهم باستمرار، والذي كثيرا ما غلبهم واستعبدهم؟ والبحث عن المنهج القويم المؤدي الى نجاعة كل فعالية، لهو في الواقع بحث عن كونية العقل البشري؟ هل يوجد اليوم قاسم مشترك بين بني البشر، سيما بين العرب والغرب؟ إذا كان الجواب هو نعم، فان مستقبل الإنسانية واحد .وهذه الوحدة المرتقبة، تنزع كل أهمية عن تلك المسائل، التي ظلت عالقة حول الذات والتاريخ (ص249).

أما المسألة الأخيرة التي تشكل، إلى جانب المسائل الثلاث السابقة، نسق تفكير مثقف" الإيديولوجيا العربية المعاصرة"، فتتمثل في مسألة التعبير، والتي تتلخص في أن المثقف واجه سؤالا، يتمثل في الصيغة الفنية التي بواسطتها يمكن" تمثيل هذه الوضعية الانتقالية، المؤلمة والمريبة؟ كيف يكتسب العرب شكلا تعبيريا يكون في آن مطابقا للمرحلة التي يعيشها العرب، وذا قيمة كونية، حتى يفهمها كل البشر؟"(ص24).

حاصل القول إذن، أن مثقف" الإيديولوجيا العربية المعاصرة "يعبر عن إيديولوجية الجماعة التي فوضته،

أما المسألة الأخيرة فتتمثل في مسألة التعبير، والتي تتلخص في أن المثقف واجه سؤالا، يتمثل في الصيغة الفنية التي بواسطتها يمكن" تمثيل هذه الوضعية الانتقالية، المؤلمة والمريبة؟

ليقول ما حددته له ليقوله، مسائل تشغل بالها .يقول العروي" :هذه هي المسائل التي تشغل بال العرب منذ ما يناهز مائة سنة .إذا تكلمنا، قلنا إنهم منذ النهضة يبحثون عن شئ ما :الهوية، الماضي، العقل الكوني، الفن المطابق .وإذا تكلمنا كلاما مجردا قلنا، إن الإشكالية القومية العربية تدور حول أربع ركائز :الاصالة، الاستمرار، الكونية، التعبير" (ص24).

قلنا إن النسق الذي يتحكم في تفكير مثقف" الإيديولوجيا العربية المعاصرة"، هو نسق الجماعة التي تفوض إليه التعبير عن وجدانها وطموحاتها .ما المقصود بذلك؟.

هذا سؤال تاريخي، حتى لا نقول إيديولوجي، يتحكم في رؤية العالم التي توجه المثقف العربي سياسيا، وهو يصوغ خطابه انطلاقا من المسائل الأربع التي تحكمت في تفكيره، سواء مع الشيخ- نموذجه محمد عبده -أم الليبرالي -نموذج لطفي السيد -أو داعية التقنية -نموذجه سلامة موسى -ذلك، أن وعي الشيخ" مرتبط بالمجتمع الخاضع للاستعمار المباشر، حيث تحتفظ فئة الخاصة المنحدرة من العهد السابق بزمام الحكم حتى بعد انهزامها وخضوعها للسلطة الجديدة .من

هذا التوافق التلقائي، كما يرى عبدالله العروي، بين كل واحد من أشكال الوعي ونظام دولة معينة لا يصح بصورة تقريبية عامة لماذا؟.

المفهوم كذلك، أن الوعي الليبيرالي مرتبط بالطبقة البرجوازية الجديدة المتولدة عن تفكك النخبة القديمة وتكيفها مع الوضع المستحدث .أما وعي داعية التقنية، فانه يتناغم مع منطق الدولة القومية، حيث تسيطر بورجوازية صغيرة"(ص52-51).

لكن هذا التوافق التلقائي، كما يرى عبدالله العروي، بين كل واحد من أشكال الوعي ونظام دولة معينة لا يصح بصورة تقريبية عامة (ص 52). لماذا؟ الجواب، له ارتباط بالخصوصية الثقافية للمجتمع العربي قبل1967 ، فنحن، يضيف العروي قائلا" :إذا تتبعنا التفاصيل والجزئيات، فإننا سنجد شيئا من التشابك، نظرا لاتصال التاريخ وسماكة المجتمع .قد تتحول الدولة الى غيرها، ويبقى الوعي الموافق لها عاملا في المحيط الجديد."(ص 52).

لا مجال للتذكير هنا بدعوة الشيخ المهووس بالنداء الأبدي للأجداد، - الحل في نظره، لتجاوز التخلف والتأخر التاريخي للعرب، يكمن في العودة إلى تجربة المثال والماضي البعيد، تجربة المدينة الفاضلة مع الرسول والخلفاء الراشدين، والتي لن يجود التاريخ بنظيرها .

أرادت الثقافة العربية أن تفوض إلى الشيخ ليقول همها التاريخي، لكنه،

وهو يصوغ خطابه، اصطدم بسؤال "ما ذا يربطنا بالماضي؟ "لا شيء، يقيناً ملموساً، يقول العروي، "سوى الأرض التي نقف عليها، أرض الأجداد والملاحم... ولان الثرى لا ينطق ولا يشهد لأحد .تمر الأيام، يضيف العروي، فيزيد استهتارنا بالتاريخ" لأننا نطالبه بإلحاح أن يضمن استمرارية وأصالة لا يزيدها الواقع يوما بعد يوم إلا تهلهلا واختلالا"(ص136).

هل أثر الشيخ في المجتمع الذي فوض إليه أمر تمثيله؟، الشئ الأكيد أن رؤية الشيخ كما يقول العروي" لا تزال تؤثر في المجتمع على توالي الأجيال .كانت في أوائل حركة النهضة موضوع إجماع، ثم فقدت رويدا رويدا جاذبيتها، إلا أنها لا تزال منتشرة بين جماعات يعتبرها البعض منا تقليدية أو متخلفة.."(ص 42).

لكن المثير في فكر الشيخ، وهو يبحث" عن أدلة وبراهين يحاكم بها الكنيسة المسيحية، كثيرا ما وجدها عند كتَّاب عهد التنوير .فمهد الطريق لكي يسيطر هذا العهد سيطرة مطلقة على عقول العرب"(ص42)، والمقصود فكر القرن الثامن عشر، فكر روسو ومونتسكيو ؛ الحل يكمن في نظر رجل السياسة، في محاربة الاستعباد ونشر ثقافة الحرية .طبعا هذا موقف له ما يبرره من الزاوية التاريخية، لأن رجل السياسة، كما مثله لطفي السيد، مهووس بتشخيص داء المجتمعات العربية، القديمة والحديثة، ويصف العروي قصديته الخطابية قائلا" :كان الحكم العثماني استبداديا، وجب إذن انتخاب مجلس نيابي .كان النظام العثماني يقنن كل الحِرف، وجب إذن فتح المجال لكل فرد نشيط .كان النظام العثماني لا يتضايق من تفشي الجهل، وجب إذن نشر التعليم بكل الطرق والوسائل" (ص44)، وبطبيعة الحال، لبث هذه الأفكار في صفوف الشعب، أخذ رجل السياسة يؤول التاريخ الإسلامي كما يحلو له، بل وإلى حد الشطط. (ص 45).

يحقق العرب الاستقلال، ويؤسس مجلس نيابي، وعندما يلتفت مثقف الإيديولوجيا العربية المعاصرة إلى حال البلاد، يجد أنها ما زالت متخلفة، ثم تسند الجماعة للمثقف معنى ودورا آخر، هاهنا يبرز داعية التقنية، فعلى خلاف من رجل السياسة- الليبرالي - الذي كان ينتقد على استحياء، التاريخ الإسلامي، نجد داعية التقنية يلغيه بالمرة (ص 47) كيف يصوغ داعية التقنية أحوال الأمة في خطابه؟ وبعبارة أوضح ما هي استراتيجيته الخطابية؟.

لكن المثير في فكر الشيخ، وهو يبحث" عن أدلة وبراهين يحاكم بها الكنيسة المسيحية، كثيرا ما وجدها عند كتَّاب عهد التنوير .فمهد الطريق لكي يسيطر هذا العهد سيطرة مطلقة على عقول العرب"

الجواب، يكمن في كون هذا الأخير يعتبر، وسلامة موسى خير مثال، أن الغرب ليس" دينا بدون خرافة، ولا دولة بدون استبداد، الغرب بكل بساطة قوة مادية، أصلها العمل الموجه المفيد، والعلم التطبيقي" (ص47).

اتسم خطاب داعية التقنية بالعنف الثقافي، لأنه سخر من أوهام الشيخ والسياسي والليبرالي .سخر من الأول لأنه رأى المثال في الماضي، أما الثاني فيتمسك بفترة تاريخية، أو بالاحرى بمرجعية ثقافية، تجاوزها الغرب، وأصبحت بمثابة تراث ثقافي في صيرورته التاريخية، حتى وان تحقق الاستقلال وطرد الأتراك من البلاد العربية.

أصبحت التقنية والصناعة، في نظر داعية التقنية، هي الإله الذي يحرك في الخفاء صيرورة التاريخ الكوني، ولتجاوز التأخر التاريخي والاقتصادي، ليس على العرب، سوى أن ينصتوا لوصايا هذا الإله .ففي سنة 1930 ، وكما يورد العروي ذلك، طرح سلامة موسى في جامعة القاهرة سؤالا على طلبته قائلا" :الشرق شرق والغرب غرب .هل تعنيان حقيقة جغرافية؟ الجواب، كلاً .وهل تعنيان حقيقة إثنولوجية؟ الجواب كلاً، لا

اتسم خطاب داعية التقنية بالعنف الثقافي، لأنه سخر من أوهام الشيخ والسياسي والليبرالي .سخر من الأول لأنه رأى المثال في الماضي، أما الثاني فيتمسك بفترة تاريخية

أظن أحدا منكم يقول إن الفاصل بين الشرق والغرب هو الدين ."لماذا؟، يضيف سلامة موسى قائلا" :هبطت علي منذ أكثر من ربع قرن حقيقة مفردة، هي أن الفرق بيننا وبين الأوروبيين المتمدنين، هو الصناعة، وليس شيئا غير الصناعة" (ص 47).

وكما نلاحظ، من خلال هذا العرض المقتضب، فمستويات صوغ الخطاب عند مثقف الإيديولوجيا العربية المعاصرة، مرتبطة بنسق المجتمع الذي يفوض إليه قول ما ترغب في قوله، وبعبارة أوضح، إن المثقف يصوغ خطابه بناء على طبيعة استثماره من حيث هو مفهوم وعلامة في خطاب" الإيديولوجيا العربية المعاصرة ."آن الأوان لنثير نقطة أخرى في كتاب عبد الله العروي، وتتعلق، بما يسميه ادوارد سعيد، بالأثر الحاسم الذي لكتاب الأفراد على الجسد الاجتماعي[10] .

3 - مثقف "الإيديولوجيا العربية المعاصرة" وجدل التأثر والأثير:

نصل الآن إلى نقطة أساسية أخرى وجوهرية في تحليل عبد الله العروي .بما أن مثقف الإيديولوجيا العربية المعاصرة محكوم بنسق ثقافي

يحدد له طرائق التفكير في صوغ خطابه، سواء في التعبير عن طموح الذات أم في محاورته للآخر-الغرب-، فهل نجح في التأثير في مجتمعه وفي النسق الثقافي الذي يؤطر تفكيره؟.

كل من يكتب، ينطلق من نسق قيمي، أي من مجموعة قيم يسعى بواسطتها إلى إقناع من يخاطب، بحقيقة ما يقول .والحال أن المخاطب يملك بدوره فعلا تأويليا، لأن المرسل يحاول أن يشكل مخاطبه كما يريد أن ينشئه في خطابه.

يسعى مثقف الإيديولوجيا العربية المعاصرة إلى التعبير عن طموح الجماعة، لكنه وهو يسعى إلى التعبير عن إشكالاتها، يستحضر في خطابه، الآخر. وفي مخاطبته لهذا الآخر، يسعى إلى إثبات كونيته وقول حقيقة الذات التي يمتلك عنها الآخر تصورا تاريخيا وثقافيا مغايرا[11]. والحال أن نسق مثقف الإيديولوجيا العربية المعاصرة، كان محكوما بسلطة النموذج، فهو يفكر في الذات ويسعى إلى إقناع الآخر بحقيقة خصوصيته الذاتية، لكن تفكيره مرتهن بالمنهج الذي يمكنه من تجاوز صيرورة الانحطاط، التي تتخبط فيها الذات في محاولة مرورها إلى فعل الإقلاع التاريخي، واللحاق بركب الحضارة.

في الواقع، إن إخفاق مثقف" الإيديولوجيا العربية المعاصرة "في التأثير في بنيته الثقافية، يكمن في مكونيين بنيويين في نسقه الثقافي، إذ من المعلوم، أن عناصر أي نسق ثقافي تكمن في انسجام بنياته المحكومة بتنظيم ذاتي، إذ يكفي أن يحدث خلل ما في أي مكون- بنية- من مكونات النسق ليختل، وبالتالي يكون تحقيقه على أرضية الواقع مختلا أيضا.

أين يكمن الخلل في نسق المثقف العربي، وبالتالي تفكيره، في "الايدولوجيا العربية المعاصرة"؟. إنه يكمن في مكونيين أساسين، أولهما الزمن ثم، ثانيا، في المرجعية.

-الزمن : بما إن كلا من الشيخ أو رجل السياسة أو داعية التقنية وفيما بعد المثقف الماركسي، محكومون جميعا بإشكالية الزمن. فأمام سؤال "لماذا تقدم الآخر وتخلفت الأنا"؟ يصبح فعل الاختزال التاريخي للزمن للحاق بدرب التطور، ضرورة ملحة. والحال أن هذا السؤال هو الذي يبعثر أوراق التاريخ، على مستوى الزمن، في خطاب مثقف" الإيديولوجيا العربية المعاصرة ."يقول العروي، شارحا هذا الخلل" :لكي نعمل لابد لنا من خطة، من برنامج، من نموذج، وبما أن

يسعى مثقف الإيديولوجيا العربية المعاصرة إلى التعبير عن طموح الجماعة، لكنه وهو يسعى إلى التعبير عن إشكالاتها، يستحضر في خطابه، الآخر

الوقت محسوب لدينا، غير كاف لا عتبار كل جوانب واقع ملتبس ومشتبه في الغالب، نلجأ مرغمين إلى القياس والمماثلة. وهكذا نعود لنجد الازدواجية المنطقية :منطق الفعل ومنطق الفهم" (ص160) لماذا؟" لأن التخلف يقلص الزمن ويختزل المراحل والأطوار" (ص71).

ما يفهمه كل من الشيخ، ورجل السياسة وداعية التقنية شئ، وما يفعله شئ آخر .والنتيجة، وهذه هي المفارقة الثانية في نسق المثقف العربي، انه كان محكوما بسلطة النموذج شاء أم أبى .ومن ثم تتبدى تلك المفارقة المنهجية الموسومة بازدواجية التفكير في خطاب المثقف

المثقف العربي، انه كان محكوما بسلطة النموذج شاء أم أبى .ومن ثم تتبدى تلك المفارقة المنهجية

العربي، وكما يرى العروي" نستطيع أن نقول إن محمد عبده يتمثل مارتن لوثر، لطفي السيد مونتسكيو، سلامة موسى هربرت سبنسر"(ص61.

أهي أزمة نسق؟ أزمة ذات؟ أم أزمة مرجع؟ أم أزمة ممكن؟.

ما يهمنا في هذا الإطار، أن عبد الله العروي يطرح تصورا ثقافيا ومنهجيا، يدعونا إلى التفكير في المنطلق النظري والثقافي لمثقف" الايديولوجيا العربية المعاصرة"، في علاقة النسق والمثقف، دعوة، أيضا، إلى التفكير في الإواليات العميقة التي تتحكم في طرائق صوغ خطابه في الزمان والمكان، تفكير في هذا الما-قبل الذي يوجه تفكير من يكتب .

الهوامش:

1- عبد الله العروي." الإيديولوجيا العربية المعاصرة "صياغة جديدة ."المركز الثقافي العربي .ط.1999

2- من يستطيع الآن أن ينكر هذا؟ فالمعطيات التاريخية والسياسية والاقتصادية تثبت ذلك، مما لا يدعو مجالا للشك.

3- حاولنا أن نثير هذا السؤال في رسالتنا لنيل دبلوم الدراسات العليا" صوغ الخطاب في رواية ألف ليلة وليلتان لهاني الراهب، مقاربة سيميائية "تحت إشراف ذ .حسن بحراوي وذ .سعيد بنكراد .نوقشت بتاريخ .07/07/1997 جامعة محمد الخامس- كلية الآداب والعلوم الإنسانية -الرباط.

4- أحيل هنا إلى الكتاب المتميز للدكتور خلدون حسن النقيب." الدولة التسلطية في المشرق العربي المعاصر .دراسة بنائية مقارنة ."مركز دراسات الوحدة العربية .ط1999 .2 ، ويراجع القسم الثاني من الكتاب"التنظيمات الاجتماعية للدولة التسلطية"، ص 145وما بعدها.

5- يكفي أن يعود القارئ إلى المقدمة التي كتبها العروي في مقدمة كتابه ليكتشف ذلك، ص 14وما بعدها.

6 - Michel foucault. Les et les choses. Pour une archeologie du savoir gallimard 1966.

7 - A. J. Greimas. J. Coures. Sémiotique. Dictionnaire raisonne de la théorie du langage. Hachette 1979. Article. Episteme

8- أضع هنا مفهوم صوغ الخطاب، أو الصوغ الخطابي، مقابلا لمفهوم Discursivisation ويعني مجموع الإجراءات التي يسقط ويفصل بواسطتها محفل التلفظ، المرسل، مجموع العناصر المكونة لخطابه .فمن يتكلم أو يكتب أو يومئ؟ لنتذكر مسرح" الميم"، ينتج خطابا يحكى فيه شيء ما يحدث في الزمان والمكان، وبطبيعة الحال فما يقال أو يحكى يحدث في الزمان والمكان ويخضع لاستراتيجية من يحكي والقيم التي تتحكم في طرائق تفكيره في الزمان والمكان .للمزيد من المعلومات حول هذا المفهوم يراجع مقال Discursivisation في معجم كريماص وكورتيس .مرجع مذكور.

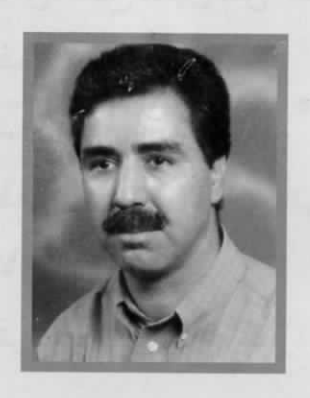
9- بطبيعة الحال أحيل هنا إلى ميشال فوكو، لكن يجب أن ننتبه هنا إلى أن العروي يضعنا أمام سؤال آخر ينتظر تحليلا لكتابه، والمقصود الخطاب الاهوائي Discours passione . إذ أننا نجد أن الرغبة الممزوجة بالوجدان الجمعي هي التي تتحكم في خطاب المثقف العربي .ليس غريبا أن يتواتر مفهوم الوجدان في هذا الكتاب بشكل مثير للانتباه، ليكشف لنا، بشكل ضمني، أن خطاب مثقف الإيديولوجيا العربية المعاصرة، تحكمت الوظيفة الانفعالية lonction emotionelle في إنتاج خطابه .إذ ينضاف، إلى جانب التأخر الثقافي والصناعي الذي كانت الجماعة تعاني منه، الاستفزاز التاريخي للمستشرق.

حول مفهوم الاهواء يراجع الكتاب القيم لكل من كريماص وجاك فونتانيل.

A.J. Greimas. J. Fontanille. semiotique des passions. Des états de choses aux états d'ames. Seuil. 1991.

10- ادوارد سعيد." الاستشراق-المعرفة-السلطة-الإنشاء ."نقله إلى العربية كمال أبوديب .مؤسسة الأبحاث العربية .ط .2005 .7 ص .56

11- أنظر فصل" العرب والعقل الكوني"، نفس المرجع ص 140وما بعدها.



عبد السلام المساوي

ورد أبريل..

لا تحدقي في لغتي
أغْوَتْنِي ثِمارُك
المنكوبةُ في الثوب
والشمسُ عَجْلى
تَدُسُّ أشعتَها في جوارب المساء
أغْواني حضنُكِ الذي
- بلا شَيْطَانٍ -
أذْعنتُ لمشيئتهِ
هلْ كان التفاحُ مُرّاً
لكي أصْدَح بالجحيم
وأدعو الملائكةَ
إلى دردَشةٍ عن ظفيرتك
أم أن لون عينيك
زيّن لي السباحة في المابين ؟
لا تُحدّقي في لُغتي
فلَسْتُ قَاموساً لأعْطابِك

وَلَنْ أمدحَ اللّيل من أجلك
فما أنتِ إلا وهمٌ
سَهَا الشُّعراء عَنْ رَسْمِهِ
فَقُولِي لِمَوْعِدكِ أن يأتيَ لاحقاً
لأنَّ مُذكرتي
تَرْتَجُّ بالحوافرِ والغُبار!

سيدة أخرى
نَقْرةٌ واحدةٌ ..نَقْرتانِ
قليلاً ..قليلاً
وتَخْرجُ سيدةٌ ممّا يُشبِهُ المُحال
تَبْتَسِمُ في بَلاهةٍ
وتَمْشِي بشَهْوةٍ نحو دُولابِ الثّياب
لحْظةً
وتَخْرجُ سيدةٌ أخرى
متلفعةً في البَيَاض
تَحْمِلُ الفَجْر في كَفّها
وفي الأُخْرَى نجمةً باردة..
سَنَشْربُ اليَوْمَ مِنْ يُنْبُوعِ الأمانِ
سَنَرْقُص مع القُبَّرات
في السَّهْلِ الفَسيح
سَنَكْتُبُ رسائلَ ..عَلَى الورق
آهِ، كمْ سَنَسْعدُ بالمَظْروفِ

إنْ أوْصَلَ ساعي البريد حُبَّنَا القَديم!
رنين لعودتها
بَعْدَ غيَابِها في التَّفَاصِيل
لا تُسْعِفُني سوى رَسائل الـإنا
تَدعوني إلى العَودةِ مِنْ قَصائد
ضَيَّعتْ موَاعيدي
وألْجأتْنِي إلى ناقدٍ
لم يَسْبِقْ لَهُ أنْ جرَّبَ الحُبّ!

ورد أبريل
لَمْ يَعُدِ الوردُ يسلكُ طريقَ الحُبّ
مُنْذُ برمَجُوا المِشْتَل
عَلى مُعاكسةِ الفُصول
وَاْعتَقلُوا الشَّمْس في كِيسٍ حَقُود
وَأدْخلوا الغابةَ
في جَدلِ الأبْنَاك..
وَرْدُ أبريلَ الآنَ في المِحَكّ
لِيَعْلَمِ البُستانيُّ
أنَّ الرَّبيعَ قَدْ صار برمجيةً صَغيرةً
وأنَّ الخَريفَ حَفْنَةٌ مِنْ هَباء..



ثريا ماجدولين

ظِلُّ الْغَائِبِ

لا تَرْسُمْ قَسمَاتِ اللَّيْلِ وَحْدَكَ

اِذْهَبْ إِلَى سِدْرَةِ الضَّوْءِ

خَفِيفاً

مِثْلَ ظِلِّ وَرْدَةٍ

مُدَّ يَدَيْكَ

إِلَى سَقْفِ رُوحِكَ

تَعَلَّمْ بَهْجَةَ الرَّقْصِ

فَالْمَسَاءَاتُ تَمُرُّ عَلَى عَجَلٍ

وَأَنْتَ

تُرِيدُ فَقَطْ أَنْ تُرَمِّمَ هَذَا الْقَلْبَ

وَتَسِيرَ

تُرِيدُ أَنْ تَعْرِفَ

مَنْ أَصَابَ الْبَحْرَ بِالْعَطَشِ ؟

وَمَنْ أَلْهَبَ قَامَةَ النَّارِ

فَشَبَّتْ فِي حَطَبِ لَيَالِيكَ ؟

إِذَنْ
اِرْمِ ظِلاَلَكَ الْقَدِيمَةَ
لَدَيْكَ أَسْبَابُ الْغِوَايَةِ كُلُّهَا
كَيْ تَرْسُمَ قَوْسَ قُزَحٍ
عَلَى صَدْرِهَا
وَتَدْخُلَ بُسْتَانَ الْكَرَزِ
اَلْكَرَزِ الَّذِي يَنْبُتُ بَيْنَ يَدَيْكَ
فِي الْحُضُورِ وَفِي الْغِيَاب
اَلْكَرَزِ الَّذِي
يَكْتُمُ سِرَّ الطَّبِيعَةِ
لِيُعْلِنَهُ فِي حَضْرَتِك
وَلَدَيْكَ مَا يُشْبِهُ الْبُرْكَانَ
كَيْ تَحْتَفِيَ بِثَرْثَرَةِ الْجَسَدِ
وَبِالنَّارِ الَّتِي انْبَعَثَتْ
مِنْ أَصَابِعِكَ
لَحْظَةَ الْكَرَزِ..

* * *

لَنْ تَحْتَاجَ إِلَى دَالِيَةٍ كَيْ تَنْسَى
أَنْتَ مُهَيَّأٌ مُنْذُ الآنَ
لِلنِّسْيَانِ
مُهَيَّأٌ لِتَكُونَ ظِلَّ نُعَاسٍ
وَظِلَّ غِيَابٍ
يَتْبَعُ قُزَحِيَاتِ الْمَعْنَى

فِي عُرْيِ الْعَالَم
لَنْ تَحْتَاجَ إِلَى لَيْلٍ آخَرَ
لِتصْنَعَ حُلْماً
وَتَسْكُنَهُ
فَلَدَيْكَ عِنَبُ الظَّهِيرَةِ
مُعَلَّقاً فِي سَقْفِ رُوحِكَ
وَلَدَيْكَ مَا تَكْتُبُهُ الشِّفَاهُ
عَلَى جِدَارِ الْكَأْسِ
لَكَ الْقَطْفُ
وَالْعَزْفُ
وَمَا شَعْشَعَ فِي عَيْنَيْكَ
مِنْ ضَوْءِ الْجَسَدِ
لَكَ إِمَارَةُ هَذَا الْجَسَدص!

* * *

وَجْهُكَ الرَّمْلِيُّ
لَهُ رَغْبَةٌ فِي اصْطِيَادِ الْبَحْرِ
وَفِي فَمِكَ نَفَسُ الْعَطَشِ الْقَدِيمِ
تَرَى ظِلَّ غِيَابِكَ
يَسْقُطُ عَلَى جَسَدِكَ
يَنْحَتُ الرُّوحَ
يَسْكُبُ فِي شُقُوقِهَا الْحُمَّى
وَيُخْفِي كُلَّ نَجْمَةٍ
أَضَاءَهَا اللَّيْلُ..

حُزْمَةُ ضَوْءٍ تَكْفِي
لِتُغَادِرَ ظِلَّكَ
وَتَعُودَ إِلَيْكَ
كَأَنْ تُغْلِقَ قَوْسَ التَّذَكُّرِ فَجْأَةً
وَتَنْزِعَ رِيشَ الْكَلامِ
مِنْ حَجَرِ الصَّمْت ..
وَلَيْسَ ضَرُورِيّاً أَنْ تَتَعَجَّلَ
مَوْسِمَ الرَّحِيلِ
فَالْبَحْرُ مَشْغُولٌ بِالْمَوْجِ
وَالْمَوْجُ مَشْغُولٌ بِالرَّمْلِ
وَالرَّمْلُ مُنْهَمِكٌ فِي جَمْعِ بَقَايَاهُ
وَرَسْمِ خَارِطَةِ الْبَحْرْ
اَلْبَحْرُ وَحْدَهُ يَعْرِفُ سِرَّ الْغَرِيقِص!

* * *

وَإِذَا لَمْ تَجِدْ فَتْحَةً فِي اللَّيْلِ
كَيْ تَمُرَّ إِلَى حُلْمِكَ
اُرْسُمْ جَنَاحاً لِلنَّهَارِ
وَادْسُسْ رَغْبَتَكَ الْأَخِيرَةَ
فِي شِغَافِ الظَّهِيرَة ...
وَإِنْ صَدَّكَ مَثَلاً وَجَعُ الْفَقْدِ
وَرَأَيْتَ الرَّحِيلَ فِي انْكِسَارَاتِ الْمَدَى
وَوَجْهَ الْغِيَابِ يَتَّسِعُ،
إِنْ رَأَيْتَ احْتِمَالَ الرَّمَادِ

فِي بذْرَةِ النَّارِ الَّتي في يَدِك،
فَلا تَرْسُمْ قَسَماتِ اللَّيْلِ وَحْدَكَ
وَلا تَنْثُرْ دَمْعَةً
عَلَى مَقْعَدِ الْمَسَاء
لا تَكُنْ غَيْرَكَ
أَنْتَ النَّهْرُ الَّذِي يَمْنَحُ فَيْضَهُ
لِلْعُشْبِ
وَالْوَرْدِ
وَالصُّبَّارِ
لا يَخْلفُ مَوْعِدَهُ مَعَ الشَّجَرِ
وَالْحَجَرِ
لا يُدَارِي عُرْيَهُ
وَشَهْوَتَهُ لِلْجُذُورِ
لا يُلَبِّي
عُنْوَةً
دَعْوَةَ الْحَرِيق..

* * *

لا تَكُنْ غَيْرَكَ
كُنْ وَطَناً أُجَدِّدُ فِيهِ إِقَامَتِي كُلَّ حَنِينٍ
كُنْ مَنْفَايَ
أَكْتُبُ فِيكَ رَسَائِلَ لِلْوَطَنِ
وَلا بَأْسَ
أَنْ تَقِفَ قَلِيلاً عَلَى شُرْفَةِ الْقَلْبِ

وَتَدْخُلَ قُبَّةَ الْوَجْدِ
تَتْرُكَ ظِلَّكَ
مُعَلَّقاً فِي الْغِيَابِ
مِثْلَ سَفَرٍ مُنْهَكٍ عَلَى جَنَاحِ الرِّيحِ
وَلا تُخْفِ الْوَرْدَ فِي دَمِكَ
لَيْسَ أكِيداً
أنَّ تِلْكَ الشَّمْعَةَ تُشْبِهُكَ
عَيْنَاكَ نَبَوِيَّتَانِ
وَالْأَقَاحِي تَنْبُتُ جِوَارَ اسْمِكَ
وَلَيْسَ فِي نَوَايَاكَ مُتَّسَعٌ لِلْأَنِينِ

* * *

يَا أَنْتَ
يَا الْمُتَعَدِّدُ حَوْلِي
لا تَنْتَظِرْ أَحَداً
وَلا تُطِلِ النَّظَرَ فِي مَرَايَا الْألم
سَمِّ الْجِرَاحَ بِأَصْحَابِهَا
وَادْفَنْهَا
قُرْبَ اسْمِكَ الْقَدِيمِ
اُتْرُكِ الْحُلْمَ يَسِيرُ إِلَى حُلْمِهِ
وَابْقَ كَمَا أَنْتَ
مُتَخَيَّلاً أَبَدا

ثريا ماجدولين

17/02/2007



محمد حجي محمد

الربيع مثلا يصدق ذلك

لماذا كلما تنكر الإنسان لسلالته
صار تفاحة فاسدة
واحتضن الدناءة
بلهفة الخطأ ؟

لهذا السبب ربما
كان على الأرض أن تثأر
كي ينتصر الضوء
وينسحب العبث من شؤوننا.

لو كنت ساحرا مثلا
ضربت كَفَّكِ بكفي
فاختفى الألم من سعف النخيل .

ماذا لو صدقنا أن وراء البحر ذهبا
وغيوما تمطر نساء
و يواقيت
بدون حساب .

لوصدقنا
أن هناك أرضا أقل قسوة من دمائنا
وهواء نظيفا
و قمرا لكل البيو ت

الربيع مثلا يصدق ذلك
ربما بسبب يأسه منكِ
ربما لانغلاق المدى
أمام آلاف الشموس.



جمال الموساوي

لستَ وحدكَ في الهجير

-1-

لست وحدك، دائما، في الهجير.
أحيانا، تعتقد أنه بإمكانك الوقوف في الوسط ...هراء.
المستنقع هو دائما .فقط، أن تقف على حافته ليس هو أن تسبح فيه.
تعتقد أنك لاشيء، فتكتشف أن الحديث حولك يطول شرحه.

تعتقد أنك أكثر من شيء، فتكتشف، في منعطف ما، أن الحديث حولك يطول، أيضا، شرحه ؟
بين هذا وذاك، يكون عليك أن تتذوق طعم الضياع.
الأمس شرخ – قل – عميق .اليوم سيمر بشكل عادي، لذلك عليك فقط أن ترتجل الغد دائما.
انظر، ثمة منطقة غامضة .هي ليست قلبك بالتأكيد.
هل لأنك لم تجد مرآة ...وجهك مخدوش هذا الصباح ؟
تأمل ...لست وحدك من تجر الساعات إلى الزوال.
ألأنك محاط بالهشاشة تسند ظهرك إلى ...حائط متداع اتقاء للسقوط ؟
قلتَ السقوط ...سلم الدخان لا بد له من ريح.
ارتق ارْتَقِ ...لكن فقط إلى أعماقك .السماء هناك ..والبحر أيضا.
الحسنات يذهبن السيئات في ميزان الإله .الخطأ .في ميزان البشر، يجُبُّ ما قبله من الحسنات.

الوقت ظلام .الطريق متاهة مظلمة ...وما بصرك بحديد.
تريد، أحيانا، أن تضع نفسك ضد التيار ...يا لسوء التقدير .التيار معك.
كيف ستهتدي إلى اللغة إذا لم تهتد إلى نفسك ؟
لغتك، في الكتابة كما في الكلام، ما أنت.
كن خارجك، أحيانا، إذا شئت أن تتجلى لداخلك.
أنت مشدود إليها بخيط واه، لذلك فهي، أعني الحياة، لا تستحق ذرة أسف.
ما حضورك هنا .هذه ليست حربك ؟
انتبه ...ألا ترى دمك على الورقة.
كن أعمى، إذا شئت، لكن، من فضلك، دع قلبك يتصرف.

- 2 -

تشنقك بحبل ...الندم
استعد ... الهواء لا يصل.
المو ت، أن تراك لا أنت هنا، لا أنت هناك
أن تمد عينيك إلى السماء، فتجد الأرض لا غير.
توقع ما تشتهي من الألم..
البكاء يغسل القلب ...لكنه يلهب العينين.
هل يمكنك أن تسرح الأيام إلى النسيان ؟
تلك الشجرة، في ظلها يكون عليك أن تموت من الأسف.
أقبل، إذن، من الجهة التي فيها يتشكل السؤال.
أقبل من غموضك البعيد واعترف
يكون الفراغ، أحيانا، أقوى

وأنت مازلت في الساحة الخالية تؤلبك عليك.
تشنقك بحبل ...الندم.

لا تكترث ...هكذا تأتي الزهور إلى المزهرية.
شئت أم لا، لن تدخرك الكارثة
ما بالك نهبا للهواجس، لست خارج اليقين.
انظر ...المرآة لم تبدل صورتك.
القلب يشبك شرايينه ويمدك بالحقيقة.
رَ، إلى المستنقع، إذن، بعين غير عينيك.
كم أنت مرهف .كم أنت ساذج.
انتبه ...الحروب حولك فلم تنقلها إلى داخلك ؟



عبد الرحيم الخصار

الريان الأعمى

في زحمة الفصول
لم أنتبه إلى خطاي
فوضعت قدمي باكرا في الخريف.
لم تجن علي الجسور التي عبرتها
ربما جنى علي هوسي بالغابة.

في وضح النهار
وبعيون غير مغمضة
رأيتني أكبر في أحلامي
قامتي غارت في السحاب
وبخطوة واحدة عبرت أكثر من نهر
راوغت غيمة داهمتني
أومأت للشمس فسقطت
دسست أشجارا في جيبي فاخضرت يداي
وحين أيقظني رذاذ النهر من أحلامي
رأيتني أنحدر من الخرافة
تضاءلت حتى أن أقدام النمل
كانت تدوسني بلا رحمة.

لقد وضعت يدي في فوهة بركان
وجلست أنتظر رجة الأرض.

سأنزل الشراع عن الصواري
وأوقف حفلة الرقص
فهاته السفينة ستغرق بي لا محالة
أنا الربان الأعمى
استعجلت اليابسة
فاصطدمت بما يكفي من جبال الجليد
سأنتظر المو ت هنا بهدوء
فلا داعي العاصفة.
حين تخترق المياه شقوق الخشب
وتسحبني الأمواج إلى غضبها
ماذا سأفعل بالأسطرلاب والبوصلة ؟
ماذا سأفعل بالخرائط وصناديق الذهب ؟

حسن مطلك
إلى مرة وسارة بالضرورة

-ح-

إنها تتساقط تباعا
الكلما ت التي حرصت على حياكتها من الخشب
وتعليقها ببالغ الحذر أعلى الباب

- س-

الغرفة التي كنت تحيا فيها أضحت ميتة
الجدران تنتحب

والشمعدان ذو القد الفارع انحنى
ومزهرية الطين انزوت في ركن من الغرفة
وجلست تتألم وحيدة من أجلك

-ن-

إنني أقف على العتبة
تاركا الباب مواربا
ورافضا أن أدخل
أطل على ظلالك متوجسا من ظلي
وأسأل نفسي سؤال اندريه شديد :
بم تفيد الكلمات في مواجهة من يموت ؟

-م-

القناصون الذين كنت طريدته
لم يكونوا حمقى
كانوا فقط يخرجون ملاكا صغيرا من الجحيم
ربما كانوا عميانا فحسب
لذلك رموك، بدل الورد، بالرصاص

-ط-

لازالت أمك في قبرها
تقف على مقربة من النافذة
تواري جثث الذكريات
وتسال عنك الموتى الجدد :
هل صادفتم طفلا من شمال العراق

كان يدس لعبه في قبو الجيران
يجر خلفه مدفعا قديما
ويسقط طائرته التي من ورق
ثم يكنس ساحة الحرب
ويجلس خلف سور البيت يكتب الوايات ؟

- لك -

لقد كانوا آلهة في صروحهم يا حسن مطلك
فلماذا صاروا كالجرذان ؟

أبــــي:

اشتقت إليك يا أبي
إلى جلبابك الأبيض القصير
وغرائبك التي لا تنتهي
إلى رشفة من كأس شايك الجامد
على مقربة من الكير
إلى الكير وشظاياه التي كانت تسقط من في عيني
حين كنت اجلس أمامك أدير لك الرحى
فينما كنت تدير ظهرك لسنوات الفاقة
حالما كعادتك بأيام يبدو أنها لم تأتي.

مليكــة

ربما حبك كان له مذاق الفاكهة
لكن غيابك فجأة و الهول الذي يليه
كان مؤلما مثل غروب في قرية

مثل قرية بلا أشجار
مثل شجرة خارج الغابة
مثل غابة هجرها العاشقان
مثل عاشقين خذلهما الوقت
مثل وقت معطل في جدار
مثل جدار كان في قصر
ثم صار متكأ في الخراب لامرأة عجوز
مثل امرأة عجوز تحلم بالجار العازب
مثل عازب في الخمسين يقتله الندم
مثل الندم
مثل الندم



محسن أخريف

لُعْبَةُ الحَرْبِ

زَوْجَةُ الجُنْديِّ القَاسِيَةُ القَلْبِ
تَتَهَيَّأُ لِلْحَرْبِ :
تَكْتُبُ إِحْدَى وَعِشْرِينَ رِسَالَةً،
وَتَضَعُهَا فِي الدُّرْجِ، احْتِيَاطاً.
وَتُرْسِلُ بِدَايَةَ كُلِّ أُسْبُوعٍ رِسَالَةً.

الزَّوْجَةُ تَخَافُ عَلَى زَوْجِهَا
مِنَ الوَحْدَةِ،
وَمِنْ كَآبَةِ الحَرْبِ،
وَمِنْ هَوَاءٍ يَنْبَعِثُ مِنْ نَوَاعِيرَ
تَتَهَالَكُ أَنْفَاسُهَا،
وَمِنْ أَرْضٍ تَصْعَدُ وَتَهْبِطُ،
وَتَدُورُ حَوْلَ نَفْسِهَا بِسُرْعَةٍ جُنُونِيَّةٍ قَاتِلَهْ،
وَمِنْ لَيْلٍ يَلِجُ النَّهَارَ
وَنَهَارٍ يَلِجُ اللَّيْلَ مِنْ غَيْرِ مُنَاسَبَةٍ
وَلاَ سَكِينَةٍ.

الزَّوْجَةُ القَاسِيَةُ القَلْبِ تَعْرِفُ جَيِّداً
أنَّ الحَرْبَ هِيَ هَكَذَا دَائِماً :
تَأْتِي مِنَ الفَوْقِ،
وَلَهَا أَجْنِحَةٌ تَنْتَظِرُ المَغِيبَ
كَيْ تُحَلِّقَ فَوْقَ خَوْفِنَا (نَحْنُ)،
وَتَجْهَشُ بِمَعْطُوبِينَ بِمُخْتَلَفِ
السَّحَنَاتِ،
- فَمَا مِنْ عَلاَمَاتِ طَرِيقٍ سِوَاهُمْ -
وَبِعِبَادٍ كَثِيرِينَ مُتَّكِئِينَ
عَلَى قُبُورٍ تَضِيقُ بَيْنَهَا المَسَالِكُ،
وَفَوْقَهَا أَزْهَارٌ تَنْبُتُ بِوَهَنٍ
وَبِلاَ رَغْبَةٍ فِي العَيْشِ.

الجُنْدِيُّ القَاسِي القَلْبِ،
أَقْصِدُ زَوْجَهَا وَلَيْسَ أَحَداً غَيْرَهُ،
يَتَهَيَّأُ لِلْحَرْبِ :
يَشْرَبُ حُبُوباً لِمَنْعِ الخَجَلِ مِنْ نَفْسِهِ.
يَتْرُكُ قَلْبَهُ عِنْدَ عَشِيقَتِهِ الثَّخِينَةِ،
وَيُوَدِّعُهَا بِقُبَلٍ حَارَّةٍ عَلَى الشِّفَاهِ.
شِفَاهُهَا فِي الصَّبَاحِ
تَقْرَأُ الرَّسَائِلَ الآتِيَةَ بِالبَرِيدِ الحَرْبِيِّ
وَفِي المَسَاءِ تَتَبَادَلُ القُبَلَ مَعَ أَقْرَبِ جَارٍ
فِي انْتِظَارِ عَوْدَتِهِ.

لَكِنْ، لاَ تُسيئُوا الظَّنَّ،
هِيَ فَقَطْ تتَلَهَّى إِلَى حِينِ انْتِهَاءِ الحَرْبِ
وَرُجُوعِهِ بِصَدْرٍ يَلْمَعُ،
وَبِذَاكِرَةٍ مَلِيئَةٍ بِالجُثَثِ.
تَفْعَلُ ذَلِكَ دُونَ حَيَاءٍ
فَالحَيَاةُ هُنَاكَ بَسِيطَةٌ وَتُمَارَسُ دُونَ خَجَلٍ.

المَرْأةُ هُنَاكَ تُبَدِّلُ طَوَاقِمَ الشِّفَاهِ كُلَّ صَبَاحٍ.
هُنَاكَ كَمَا لِلْحَرْبِ أَجْنِحَةٌ لِلْحُبِّ أَجْنِحَةٌ.



مصطفى بوعناني

بينة الفضح
بين عتبات الكتم والفصح

".. وناداني من بين شهود السمع والرؤية ..ثم أشار إلى مقر نطقي، وقال لي : بَيِّنْ حال المُضْمَرِ ومُحَالَهُ ..ولا تبق في مُسْتَقَرِّ العتبة متردداً بين صمت النطق، والنطق بالصمت..."

البَيِّنَةُ ..وتراتيل المنفى

منزلة التعدي في فمي..

"تحقق"

تنهرق في وعيي

تعاويد الصَّفْوِ..

.. وعود العَفْوِ..

وحيه...

[ويهتفون بعدك :

لبيك.. لبيك]

ما أحد سوى بين مدارج الكَمِّ والكَتْمِ

مثلك..

لبيك..

البَيِّنَةُ ..والأذكار المُثْلَى

منزلة التجلي في دمي..

"تدفق"

أدخلها من منافذ أضدادها

لا تمنعني عنها..

عوائق .. ولا علائق

[ويهتفون بعدك :

لبيك .. لبيك]

ما أحد لَبَّى نص الإفصاح

مثلك..

لبيك..

وَصَلْتُ فيك فصح نيتي

بفضح قصيدتي

اعتقدت أنك الوعد..

تقيم الفَصْلَ

عَلَى

نَصْلِ

الوَصْلِ..

[وهتفت قبلك :

لبيك ..لبيك]

فَخُنْتَ...

مالي أرى تواطؤ العبارة والإشارة في محراب التقاطع بين من سَيَّرْتَهُم وسِرْتَ إليهم ..والحكم ينفي أي تأويل عنيد...

التراتيل ..الأذكار ابتكار ؛ وفتواك تنطق بلسان تخونه الحروف ..وينفيه المألوف ...فتواك تتقصى ما لا يُؤَوَّلُ، ولا يُدْرَكُ، ولا يتحقق بغير مكتوب ...ولا يحق لمن يخالفك أن يرتد أو يتوب...

من المَعْنِيَّ بهذا النزول ؟؟

... ... [أقصد الزلة..

... ... لا كلام اللهَّ..]

وأكثر آفات الوحي

من اختمار الوهم :

بعضُكَ يُؤَوِّلُ فلتاته

بعضُكَ يُدَوِّنُ هفواته

وسلام كي أختم..

أو أبدأ الذي أَوَدُّ ختمه

شيخ أعطى ..مُرِيدٌ أخذ

وأكثر الكلام

لأفصح العوام

وأنا..

لا أعطي المشتهى..

ولا أمنع المنتهى

ولي أن أختار حَقَّ إجلاء اليقين

من احتمال نفيي...

أداوِمُ الفضح..

على عهده العلَنِيِّ

فحاصل تآلف الإيحاء..

والإخفاء..

مناوشة...

وحاصل تآلف الإعلام..

والإلمام..

مكاشفة...

[ما أحد نكر ..أو استنكر..

ولكن صوتي خبر...]

تراتيله الأُخْرَى أمارة ..حين يخترقها شك النطق، وشدود التأويل ؛ يصبح نَاطِقُها مَأْمور، ومَنْطوقُها مُأَمَرَة...

وأمَّا أنت..

ففي فجوة الهباء

ما تزال...

فلا المعقول يتمدد فيك

ولا المنقول يحتويك..

وحيث تستقر زمرة نصوصك المنسوخة..

كي تستريح :

من هَوْفِ المُقْبِل..

من هَتْفِ المُدْبِر..

ولعنات انقلاباتك الممسوخة.

ومع كل هروبك..

يلحقك الصوت المهموس

بِصَمْتِه

لا

بِصَدَاه...

لا دليل على وصولك

فجسدك يُعَدِّدُ احتمالاته

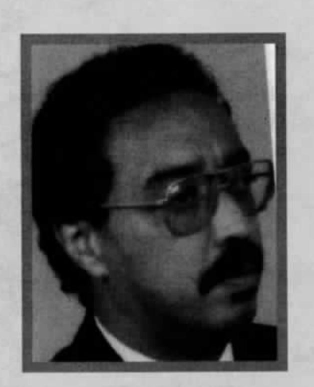
وأمدك يجدد انزياحاته..

كي لا تُرْجَم

أو تُدْفَن..

بل..

تتيه.



مصطفى الشليح

حُـــروفٌ

هل كان لي أنْ أسلبَ الكلماتِ

بعضَ حروفِها ؟

أنْ أسْحبَ الأضواءَ طَيَّ قصيدةٍ

لأصيِّرَ الأمداءَ أنداءَ ..وأكتبَني..

هذاءَ **طيوفِها** ؟

هلْ كانَ للألق المُرَقرق نجْمةً

أنْ يَسْكبَ الرقراقَ في لغةِ المساءِ

لكيْ يُؤرقها بما شاءَ المُرَقرقُ كِلمةً

بالورْدِ تصْعدُ بي إلى عَبق السَّماءِ

وما أنا نشر..

ولكنْ غفوةٌ بينَ العُيونِ

ولا حديثٌ ..خبأتْ وَترَ الكَلامِ

عن الكَلامِ حديقةً

لأقولني أرَقاً سَمِيَّ شُفوفِها ؟

يا ساريَ الأشذاءِ مِل حيثُ الكهوفُ

تميلُ .تطوفُ بي أسْفارُكَ الجَذلى ولا أدْري
أرَفرفَ بارقٌ أمْ عابرٌ ذاك الهديلُ
أم العطوفُ سُؤالكَ المائيُّ
عنْ لغتي، وقدْ ماسَ الأصيلُ، وأبْحرتْ
شمْسُ المعاني في السُّؤالِ
عن السُّؤال
يُجيلُ طرْفهُ في المعَاني
أمْ كُلما، يا ساريَ الأشذاء، أدْمنتُ العُطوفَ
إلى مَرايا السِّفر
أدْمنني **عَراءُ كهوفِها ؟**

يا أيها الوهمُ الذي يسْري إليّ
على سَراةِ الغيْم منْ حَدْسِ المَغاراتِ التي
تنْسابُ مِنْ لغتي إلى لغتي
وقدْ عَبثَ البياضُ بما تثاءبَ
منْ بَلاغتِها
وأقفرَ دونَ سطوتِها البيانُ
هناك كأسُ الحرْفِ مادَ بها اسْتباقُ الليْلِ
والرمل..

المسافاتُ الوضيئة ترْتدي ذَرَّاتِها.
للخيْمةِ الأولى انْخِطافاتُ
الخُطى .هَلْ رحْلة أولى تَشِفُّ ؟
تخِفُّ أعْمدةٌ يلفُّ عَميدَها رَجْعٌ ..ولا رَجْعٌ.

ألا **كُوني** الحِكاية يا انْخطافاتِ
تَسَوَّرنِي النداءُ، لدى الرُّسوِّ،
وما رسَوْتُ **أنا**
أنا ما قالتِ العَرباتُ للخَبر الغَريق..
إذا السَّنابكُ أرْسلتْ، من عثِيَر، دَجْنَ الطريق
ومَاوَنَتْ، خَبَباً، إلى بئْر الطريق

أنا تَسوَّرنِي النداءُ من الحَرائق كلها
مِنْ أوَّل الجمْر الرَّفيق
إلى انْخِراقاتِ الخَرائطِ ..مِنْ سُعال السَّامِر الغَافي
على شَذراتِ مَوْقدِنا العتيق
ومِنْ سُرى مَاء إذا يَحْبو غماماً
كيْ يكونَ كلامَنا الدُّريَّ أو يغْدو حَماماً للحِكايةِ
والليالِي وَاجماتٌ لا تبالي
والليالي شِبْهُ مُطْرقةٍ ..فما ألقتْ سلاماً ..أو سلاما
مِنْ ذرىً لا يرْتخي حبلُ الجَمال بناظريْها
أشرَبُ المعْنى بناي
قطوفِها..

أرْتقي، مِنّي، احْتمالَ الرّيِّ
أكْسِرُني لأعْبرَ، بي، الطريقَ إلى عَبق
السُّؤالاتِ احْتمالا..
ثمَّ تكسِرُني **القصيدة** مَرّةً أخرى
لأجْمَعَني كلاماً

أو مُداماً

أو سُؤالا

كيْ أكونَ نِظامَنا الذرِّيَّ في نثر المسَافةِ

مَرَّة أخْرى

وحتى لا تكونَ حرائبُ الغرْثى أماماً

أو تؤوبَ غيرَ مُسْبِلةِ غرائبَها

رُؤى **العرباتِ**

منْ نفَق العبارةِ

مَرَّةَ أخْرى.

أتلبسُني الإشارةَ أمْ تساورُ

بي الخفيَّ من الذهُول إلى العبارةِ أمْ أنا

أمْحو الخطوطَ، **هنا**، لتنْكتبَ

الشطوطُ **هناكَ**

أم ألغو لترتبكَ المسافة في يَديَّ

رُؤىً وتشْتبكَ

النداوةُ والخُيوطُ ؟

شكا البياضُ

دُجنَّة المعْنى فأطرقتُ انبهاماً.

كان لِلمَحْو انسِدالٌ

كنتُ

ما كنتُ انسِدالا يرتدي ماءَ الدُّجُنَّةِ.

يا انبهاماً واهِماً ينْدى

حُروفاً لستُ أقطفها ثريًّا

منْ إشاراتِ أنا

هات القصيدة واستْلِمني خمْرَ قافيَةِ

وكنْ أنتَ الذي ما كانَ عِندَ..

عُطوفِهَا..



الذهبي مشروحي مارس

نــداء العطْر

أعاكِسُ في الأشْياءِ شَارِدَةَ النّقيضِ .أدُورُ مع الأيامِ ما دارَ السَّجينُ في دُوّامَةِ السّابِحِ .وأحيطُ الوقْتَ بذراعيْنِ كي لا يزْحَفَ في اتّجاهِ غيْرِ نافذٍ .أحادثُ نفْسي بالشُّكوكِ وطاعونُ هذه اللّغةِ يفْتِكُ بي.صَنَسيتْني البلادُ مُعلّقاً بين سَحابتيْن .رأسي مِرْجَلٌ يَغْلي بِحَديدِهِ .كَأسٌ واحدةٌ كالطّلْقةِ الواحِدةِ تَكْفيني لِأموتَ وأنا واقِفٌ .ولِأنّ النهارَ لم يَعُدْ نهاراً والْمساءُ تصدّعَ كفُخّارٍ سأظلُّ أنْقرُ زجاجَ الكلِماتِ بِرِفْقٍ .لتَفْتَحِ اللغةُ الأبوابَ على مِصْراعَيَّ كيلا أغُطَّ في صَمْتٍ يُقرّبني من الهَلاكِ .فأمامَ البُوّابَةِ السُّفْلى للرَّحيلِ، بِقَبْضَتِه الحازِمةِ كان يطْرُقُ نافِذَتي، ذلك الْموتُ.

* * *

في مَقْبَرةِ القصيدَةِ لا أحد يستطيعُ أن يُضيفَ إلى وجْهي عِطْراً .وسَتخْتفي الحروفُ إذا سال حِبْرٌ كثيفٌ في جَيْبِ الورقةِ التي ستروي سيرةَ الموْتى .وسيُغَطّي ظِلّي ما فَشِلتْ فيه يَداي .أكُلّما راوَدتْني خَطابَةٌ أشْرقَتْ فِي سَمائي امْرأَةٌ تُثيرُ فيَّ ما تثيرُهُ العاصِفةُ في القَصبِ .فأصْفِرُ ظَنّاً منّي أنّني أرْقصُ في حَضْرةِ الغيابِ أو أكبرُ .سأرُدُّ الكَفَنَ إلى صاحِبِهِ لكي لا أموتَ سريعاً .سأرُدُّ المناشيرَ التي لم توزّعْني على السُّجونِ كي أحْتَفي بذاتي على عادَةِ الخلقِ .وسأخلّفُ الهَواجِسَ تحْترِقُ على جمْرِ المواعيدِ التي نَسيتْني قُرْبَ دِيوانٍ تَمْلأهُ الحِكْمةُ .ليَحرُسَهُ الشّاعرُ في غِيابي.

* * *

سألبَسُ هذا السَّريرَ إلى آخرِ الدُّنيا .قرِّبي مِدْفَأةَ صدْرِكِ من صدْري .عارٍ أرجعُ إلى الكَثَافةِ. خلْف السّتار قصّةٌ يروْيها عاشقٌ بأنْيابهِ على الصَّخْرِ .سأنْصَرفُ فضْفاضاً وبي غموضٌ كالوُضوحِ أو أكثر .أريدُ عيْناً ترْقُبُ مِرْآتي فلا تتْرُكُني وحيداً في العَتَمَةِ .أحدِّقُ في الرُّفْقَةِ وهي دوْما تَقْبِضُ الجمْر بيدي أو تلْحَسُ العسَل من تحتِ جَرَّتِها بلِساني .ليَنْزاحَ هذا السّتارُ عن شُرْفَتِنا وليرْحَلْ هذا الحُزْنُ عن قَرْيَتِنا .فكلُّ ما بيننا سَرابٌ وكل ما بَنيْناهُ خرابٌ يُمْسِكُ بِعُرْفِهِ الخَرابُ.

* * *

في مِحْرابِ الحانَةِ تُطَقْطِقُ المُوسيقى .من عَطَشٍ تَسْتقبِلُني القَناني دامعةً .صخَبٌ يعْلو ودُوارٌ. همْسٌ يرتفعُ في الآذانِ .أحاسيسُ تصْقُلُ وَجْهَ الكلماتِ بِدَفْقٍ .كأسٌ أخرى عامرةٌ بالفضّة كقصرِ الأميرةِ العازبَةِ .هذه الأرضُ أعْرِفُها صخْرةً صخرةً كَهَذي المرأةِ التي بين يديَّ .أفْرِكُها كالسُّنْبُلةِ بين كَفَّيَّ وتَفرِكُني .خُذوا هذا الرّملَ فأنا لستُ صحْراءً ولا تمْسِكوا حُلْمي من جناحيْهِ . أتْركوني شارِداً بلا ملاذٍ أكْمُنُ في قعْرِ هذي الكأسِ ولْأطِرْ بلا أجنحةٍ إلى أن أبْلُغ صباحاً يمْلَأهُ الصّقيعُ .خيْري مُطْلقٌ أنا العَدَمُ المُطْلَقُ في العَدَمِ أنا الإنسَانُ.

* * *

شَريداً أنامُ أمام بُوَّابةِ الصَّمْتِ .لا أحَدَ جرُؤَ على جُرْحي ليُكلّمَه أو يكمّلهُ .الأسْوارُ كانت تشْرَبُ دمي .الكُرسي الفارغُ يسْتنْطِقُني وحيداً .وَوحيدا كُنت أرْقُب أفْقاً بالألوان. أبْعِدوا الماءَ عنّي قليلا حتّى لا تُطفِئوا أعْصابي .أغْلِقُ عيْناً وأفتَحُ عيناً .قبضةُ الوردِ، ويدُها النّاعِمة،كانت فُرْصَتي الأخيرة للتخلُّصِ من كلّ هذا اليقينِ.

* * *

إدريسُ يقيمُ منْفَرِداً على هَضَبةٍ أعْلى من السَّماء قليلاً .الآن زعيمُ الخَليَّةِ الفلّاحُ يرْقُدُ بلا دُخانٍ بعيدا عن العَسَسِ .بُوطُ الكَاوَتْشو يَحْتَلُّ رُقعةً أوْسَعَ من المَبادِئِ .إلى الأمامِ وغيرُك إلى الوراءِ

دوماً .رجلٌ ضاقَ بكلِّ شيءٍ ولم يجدْ حاضِنةً لمِنْجَلِهِ .انتبهْ أيُّها الهَرَمُ يدُها تمتدُّ إلى المَلاءَةِ تلك العاصفةُ التي ترْقُبُ مرْقَدَك الخَفيَّ .أنت تصْعَدُ وهي تهبِطُ إلى بؤْسِ العَالَمِ الأضْيَقِ من زنزانةٍ.

* * *

سأقْطَعُ هذا المساءَ مخفورا بالْأهْلاسِ .بغتَةً يتوقفُ كلُّ شيءٍ ويبقى الهواءُ مشْبَعاً بالعِطْرِ .نبيذُكِ سيدتي يُطْفِئُ جاذِبيّتي وأشْرَعُ في فُقْدانِ الوزْنِ .في بدايةِ الحِراثَةِ وعلى رأسِ الحقْلِ طيورٌ حَصَدَتْ ريشَها وأسْنَدَتْ سيقانَها لِلْمَهَبِّ .أنامُ فتستيقظُ المدينةُ في رأسي طوالَ الليلِ .وطوال الصْخبِ ليلٌ يَفْرِدُ أجنحتَهُ ويطيرُ .صَخَبٌ، رقْصٌ، دَرْبَكَةٌ ومِقَصٌّ ...وفْرةٌ ونقْصٌ...وجَعٌ وهمْسٌ، مُطارَدَةٌ وقنصٌ.

* * *

تعال يا محمد إلى بداية الثمانينات نُنْصِتْ إلى الأخبار من الجِهة الشّرقيةِ للحُدود في الدار البيضاء .سنُفرغُ حقائبنا في الممرّاتِ البعيدةِ عن الأعْيُنِ .نسْنُدُ هِضابَنا بالمطْبوعاتِ المسْتحيلَةِ كي لا تَهْوي الأحْلامُ .حَتْماً سَنُسْقِطُ هذه المُنْشَأَةَ الكرطونيةَ بسواعِدِنا الواهِنَةِ إذا إجْتَمَعْتَ .لا رجْعةَ عن هذا الضّيقِ الذي يتحسَّسُ صُدورَنا .الكهرباءُ سرّحَتْ نمْلَها في ذراعي اليُسْرى وكنت سأموتُ خَطأً .الظّهيرةُ أرْخَتْ عَضَلاتِها ومالتْ نحو الغُروبِ .الوحَلُ يتخثّرُ في الشّرايينِ . ستخْتفي بين الضُّلوعِ رَجْفَتُنا .والحُلْمُ الذي كان يجْمَعُنا غيرُ قابلٍ للقِسْمَةِ هذا المَساءُ .وأنا سأسْبَحُ بعيدا في هذا العِطْرِ ، وضِدّ الحرَسِ، نحْو قبْرِكَ التُّرابي، لأُقَبِّلَنَّهُ حجَراً حجراً حتى أدْرِكَ السّعادةَ أو تُدْرِكَني الحَياةُ خَطأً كهذه المرَّةِ بين يَدَيْكَ.

* * *

أعْماقي ترقصُ على وَقْعِ هَزائِمها من غيرِ إيقاعٍ .الوحْشةُ والرَّعْشةُ .الطالبُ اللطيف والمهندسُ الأمينُ .ومسدسُ العِطْرِ يقْصِفُني بحَذَرٍ وأنا أرْفعُ يدَيَّ مُسْتسْلِماً لِلْألْطافِ .لا أحدَ يُصدِّقُ أحداً.

احتمالٌ كبيرٌ أن أغادرَ وأنتم تعودونَ . يخيفُني وطنٌ ترْقُبُهُ قبورُكُمْ .وقريباً يشْرِفُ الزّمنُ الإضافيُّ على نهايتِهِ الأولى .الجسْرُ يمتدُّ نحو الربعِ النّهائي من العُمْرِ .ستَمُرُّ هذه الليلةُ الخضراءُ سعيدةً على عادةِ الفصولِ أن تنتهي بغْتةً .لقد غنّيتُ طويلاً وهاهُوَ الصّمْتُ يأخذُني إلى المتاهَةِ كالفُجاءَةِ .وغداً سأمْسِكُ عن التّرَقُّبِ قربَ كؤوسِ القهوةِ الفارغةِ كأنّني لم أوقظْ قسْوةَ ذلك الصباحِ من موْتِهِ السّريريِّ.

* * *

فُرْصةٌ أخرى للعَبَثِ تعْبثُ بي .أستجْمِعُ ما بقِيَ لي من حُطامٍ .وحينَ تهُبُّ المواجِعُ ينهضُ من نومِهِ الأسَى مُكشِّراً .تعودُ الخَيْبَةُ أدْراجَها عامِرةً بالزُّعافِ .جُرْحٌ هو الجرْحُ غائرٌ .والمساميرُ التي دُقَّتْ في النّعْشِ ما تزال تؤلِمُ الميت من جهةِ الأحْياءِ .أهذا هو أنت .بلى، قالتْ وبكَتْ وبكَيْتُ وانصرفَتْ وانصرفْتُ ...ألا ياأيتها البلادُ التي سوَّرتْني بالقُضبانِ كما لو كنتُ سجناً أتركي لي نوافذَ كثيرةً للإغاثةِ ومِساحةً كُبْرى للّعبِ وخابيّةً عُظْمى للْبُكاءِ وامْرأةً فاجِرَةً تعْبُرُ بي الجسْرَ البعيد نحو أطْيافِ الحُلْمِ.

* * *

ليُكْشَفِ المتوقَّعُ من التّحْتِ .نهايةٌ تَرويها امرأةٌ بالشّفتين من الفوْقِ .نُبْلُ المواقعِ التي تَشْتَهي النَّهْبَ .الصّراعُ هو الصّراعُ على الخرائطِ والنساء. ليَهُبَّ الغُزاةُ إلى السّهْلِ المَديدِ على مَدى السّنابِكِ .تذْكِرةٌ خضْراءُ مُسْتَقْطَعَةٌ من عُرْفِ اللّيلِ .ضوءٌ طائشٌ يَجْري وراءَ الأثَرِ . كلبةٌ تجرُّ وراءً سلسلةً من الجبالِ مُضيئةً .وأنا أتدَفّقُ مع العطْرِ أعلنُ الولاءَ لكَ ياريشَ النّسْرِ .وأحلّقُ في الأجْواءِ العُلْيا المُحاذيةِ للسّقوطِ في الفَخّ .وأنام مُرْتَجَلاً مع أجْزائي الصّالحةِ للاسْتِعْمالِ.
غُرْفةُ الهواءِ تزدادُ ضغْطاً بَيْنَ الأنامِلِ .سأسْحَبُ نفَساً عميقاً قبل أن أسدِّدَ النبيذَ إلى شفتيكِ .ليمْتَصَّ فوْرَةَ العطْرِ هذا العطشانُ إلى الثّوْرةِ .وَحْدَنا أُنْسُ ألحانٍ .لتصحُوَ الخَلايا يداً بِيدِ البَلايا. أحرِّرُ السَّبيلَ كيْ تمرَّ أناقتُكِ بكل شفاهِها على الفِخاخِ المنْصوبةِ في جسَدي .أغْمِضُ عيْنيَّ

لأمرِّرَ يدي على دَلْتا سَبُو بين نخْلتيكِ .واشْتهيكِ لأشْتهيكِ أيتها البلادُ .أيها البهاءُ الذي يوقِظُني بينَ غَفوتَيْنِ متأخِّرا كالعادةِ .أنا طَوْعُ أمْرِكَ .وكعَادةِ الكِلْسِ أن يتَفتَّتَ تحت المَطرِ أتَفتَّتُ من العَطَشِ إلى أيام الرُّفْقَةِ ولو تحتَ سَماءِ الجلّادِ .العيْنُ حمْراء والحَليبُ أبْيَض والسُّلَّمُ ينتظرْ.

* * *

قُبالةَ البحيرةِ .قلبٌ يدقُّ .امرأةٌ تَتَهادى .موعدٌ في الأفُقِ تحرسُهُ السُّجونُ .هبّةُ نسيمٍ تَتلَوّى .عُرْفُ سابَ على كتفيْنِ تُضيؤهُما الغُرْفَةُ .نداءٌ يدُكُّ حُصونَ القلْعةِ من جهةِ الأفقِ .ساقٌ يظلِّلُها السُّرورُ والعُشْبُ .حواشٍ ترْعى المواشي على خِصْرِ حبيبتي .قميصٌ كالغُصْنِ تُثْقِلهُ الثِّمارُ .كثيرٌ عليَّ أن أغْمِضَ لأرى قوسَ قزحٍ يتزوَّجُ الشُّطآنَ .مِن أعْلى قِمَمِكِ أنهضُ غائماً .الهُوَّة في مرْمى الخَطْوِ لكنّي لا أبالي أيّها البَهاءُ إن نَضجَ موْتي بين راحَتيْكَ.

* * *

سَحابةُ العطْرِ تُغطّي سَماءَ من لا سَماءَ له .ويدي تلْبَسُ جسَدكَ حتى الجواربِ .في الأعالي واجهةٌ أخرى لإستقْطابِ الفراشاتِ .صوتكَ يعبُرني رنينهُ جَوْقَةً من نحاسٍ .شاخِصٌ أمامَ هذا الانحدارِ الصَّعْبِ إلى اليَسارِ .يكتسِحُني الشَّوْكُ المرجانيُّ المترسِّبُ على فُوّهةِ المَحارِ .مِقْبَرَةٌ أخرى بحجمِ الأرخبيلِ تنْبُتُ في الجِوارِ .ألا أيتها الأسْماءُ المشْطوبة من لائحة الوقتِ أتْرُكي لي وصيّةً أتْرُكي لي تحيّةً أحْيا بها إلى مُتِمِّ النَّهارِ.

* * *

أمامَ المَزالقِ السّاخنةِ لا أتَفادى السُّقوطَ .المَداراتُ مغلقةٌ .يبدو الرّبيعُ أخْضرَ من الحياة .نافذةٌ للْبوحِ هذا الجسدُ .ستنتهي دورتهُ وتُطِلُّ امرأةٌ من شُرْفتهِ تَمْضَغُ بضعَ كلماتٍ وتَغيمُ .حسناً لن نجدّد تذاكرَ السّفْرةِ إلى كهْفِ النّبواتِ .عَبَثاً لن يتوقّفَ القِطارُ في نهايةِ المَمرِّ الذي ملأتْنا أمسياتُهُ بالأغاني .الجَحيمُ هو الجحيمُ يلبسُ أغْراضَنا ويُحطّمُ ما تبقّى من خلايانا وينصرفُ. والمؤذّنُ أنهضَ الصباح فجراً تخيفهُ الحَفَلاتُ والرّقْصُ على الجِراحِ .سأتركهُ ورائي وأنسى أن

لي وطناً كان يسكنني ليْلَهُ لمّا تغِبْ ليلاهُ .سأهبِطُ الدَّرْجَ اضطراريا هذه المرّةَ لأملأَ الدّنيا صَخَباً.
وهاهُمْ قُطاعُ أشْرِطَةِ الحُلْمِ يتلاطَمونَ على بوّابتي كالصّقيعِ .سأقْطَعُ الشريط الفاصِلَ وأجْري
خلْف ظلّي لأبْلُغَ العالَم على رأسِ الماءِ .

***

يداهِمُ السَّرابُ نضارَةَ الأفُقِ .لن أنْحني هذا الصباحُ للوهْمِ .رفاقي ودّعوني من غير عناقٍ .تَعْبُرُ
السِّهام سماءكَ بكثافةِ تخيف الأعْداءَ .ووراءَ هذا الزّمن الموحِشِ كان يرقدُ وطنٌ لا يحْتاجُ إلى
الخُطَبِ الجرّارَةِ .وليلى في هذه اللحظةِ تلاحقُها عدَساتُ القنّاصةِ الذين زرعتْهُم الأيديولوجيا
والطوائفُ على أسْطُحِ الجرائدِ .أيها الظّلُّ السّابحُ في عَلْيائِهِ تعال إهبطْ ليس لك ما تقوم به الآن
بين قمَرينِ .تعال إهبطْ ليس لك ما تقوم به الآن بين عَطالَتيْنِ .واغفِرْ ذنْب من عَتِمَتْ في وجههِ
الشّمسُ والبلادُ والعَتَباتُ.

***

لم أدْخُلِ الدّوامَةَ لكن خُطُواتي شَطَحَتْ بي بعيداً .وعلى رأسي كانت أمواجُ العدَمِ تنْكَسِرُ .يجتمعُ
شَمْلُ الطبقاتِ التي تقولُ ما لا تقولهُ الأُسْتُقُصَّاتُ والأركانُ الخمْسةُ للثورةِ .للجلادِ أن يحْظى
برعايتنا الأخَويةِ ويسير في رَكْبِ جنائزنا الحاضِرةِ والغائبةِ .أدورُ ما دارَ ظِلُّ على شجرٍ .
أسْترْسِلُ في سَرْدٍ يقرّبني من أنايَ .ذَلكمُ الهيكلُ الذي يدخّن في أعلى التّلّةِ كان قبل أن يحْترِقَ
ذاتيَ الأخْرى .قناديلي غامَتْ .وعناقُ التفّاحِ يقْطِرُ ماؤهُ على قلْبي أسْهُماً حارقةً .أسْقِني واسْقِني
وأنا أدْخُلُ على الخطّ مَطْوياً كمنشورٍ سِرّي لم تُوَزّعْهُ الخَليةُ السَّائبةُ على مِجَسّاتِ المَناعَةِ
النّائمَةِ.

***

من اشتعالِ الشّوقِ أعبّدُ طريقاً .أقشّرُ إمْكانا صِرْفاً .أدنو من هدفٍ .أبتعدُ .الأقلُّ يُفرِزُ فيَّ دواعِيَ التّقزُّزِ .أتقدّمُ بِحِبالٍ صوْتيةٍ من هذا القَطيعِ لأصْرُخَ على امْتِدادِ الوَتَرِ الحسّاسِ :أنا التقطُّعُ والامتدادُ لن يدْرِكَني فيكُمْ .أتدفّقُ بعد جُمودِ الدّمِ في المفاصِلِ .أضاعِفُ من سُرْعةِ الإيقاعِ كي أدْرِكَ أثراً لم يُخَلّفْهُ أحدٌ قبْلي . ونُسُورُ الموْتِ تشْحَذُ مَعاقِفَها على جبْهتي وأنا ألْتهِبُ .أما التكلُّسُ الذي يتهدّدُ مَفاصِلِ لُغَتِي فيتواصَلُ بإيقاعٍ لا يُحتَمَلُ .ياهَذِهِ الأرْضُ لا تُحَمّلي كاهِلي سَواتِرَكِ التُّرابيةِ لئلا يكْمُن قنّاصَةُ العِطْرِ بين الفَجَواتِ.

* * *

عادةٌ جديدةٌ في الحبّ تَسْتَدْعيكَ أيها السّندبادُ البَرّيُّ .لا تُخْضِعْ حواسّكَ العاصِفةَ للخَدَرِ المَوْضِعيّ .الجسدُ هو العقلُ الذي يُسْقِطُ أحاسيسهُ على الأشياءِ ويخْتفي .هو الماءُ ذاتُهُ الذي يضيءُ الكائناتِ التي هَبّتْ مع رِياحِ الوُجودِ أوّلَ مرّةٍ .حِمْضٌ نَوَويٌّ يحتضِنُ نداءَ العطْرِ .ذَبْذَباتٌ تَصْدى بتعدُّدِ الأصْواتِ .رويداً، رويداً أسْتَلُّ خُيوطي واحداً واحداً وأنطَفِئُ في عُمْقِ زنزانةٍ كانت بيتيَ فيما مَضى من السَنواتِ .أغمسُ رأسي في المِدادِ وانتظِرُ أن تنْبُتَ لي أجنحةٌ أحلّقُ بها في العُمْقِ السَّحيقِ لِذَاتي.

* * *

لا يكْفي أن أتوسَّطَ لقْطَتيْنِ كي أحدّد اتّجاهاً .يحْلو لي أن أبْقى على أرْتفاعٍ واحدٍ من الأشْياءِ أو أتدفّقُ على مسافةٍ واحدةٍ بين الكلماتِ .الأعصابُ مشدودةٌ إلى هذا الصباحِ الجنائزيِّ .الأعْطابُ واردةٌ مثلما هي الزّنْزانةُ وارِدَةٌ .وحْشٌ يرْقُصُ على هامِشِ ورْدَةٍ .والفَراغُ مُتوّجٌ بانتظارٍ .في مرايا العينِ محطّتي لأتخلّصَ من الدّوافعِ الدائريةِ لرَغْبةِ الرَّغَباتِ .هدفٌ جديرٌ به أكونُ ما أكونُ وما لا أكونُ.

* * *

صوتُ الحكايةِ يشرَبُ أعصابي ويُربِكُها .التوحُّدُ في التعدُّدِ أظانين الدّيانات .سيبلغُ قَميصي في الصّيفِ ورقةَ التّوتِ .ما تزال العتَمَةُ تربّي خمْرتَها في خابِيَّةِ الفجْرِ .سأرْتدي ربيعي إلى آخر زهرةٍ وأمدُّ يديّ للحنّاءِ .لِلْفوْضَى أن تشيّعَني إلى مَقبرةِ الفُقراءِ .للأخْضَرِ الماثِلِ في المجرّاتِ أن يُسْرِع قليلاً لينْقُشَ اسْمي على شاهِدَة القبْرِ المنْسي .سُحبُ الدخّانِ وما تبقّى من حرْبِ الطّبقاتِ يملأني .أنا لا أطيلُ النظَرَ إلى الأزْرقِ في كلّ سماءٍ تدنو من رُموشي لأُصفّيَ الحسابَ وأشربَ النّخبَ وأميلَ كالشُّعاعِ جهة الغُروبِ من غيرِ إنْكسارٍ وأتَوارى خلْفَ الهضابِ.

* * *

أبْراهامُ
أن تكونَ مُسْلما وأكونَ يهودياً
أو لا نَكونُ إلا ما كُنّاهُ .
لم يجمَعْنا حِقْدٌ أو عقيدةٌ.
بلى ياسيّدي فرّقَنا شَجَنُ الوطَنِ
وجمّعنا لبَنُ القَصيدَةِ.

* * *

إيفْلين :عيناكِ أخْتي عيْنا قصيدةٍ تُضيئانِ الشُّطآنِ .والجسْرُ المُحطَّمُ يرقبُ وروداً تحْبو فوق الماءِ .فراشةٌ حطّمتْ على محْرابِ القهْرِ أجنحةَ عُنْفُوانِها .لم يخبّئْني شجرٌ ولا حجرٌ وانكشفَ صدْري للنّبالِ .أنا لن أكونَ إلّا ما سأكونُه .لن تقِفَ في طريقي إلى الجَحيمِ صلاةٌ .ولو قلّدتْني امرأة جسَدها المُشرِقَ لمَخرْتُ عُبابَ اليقينِ نحو شَواطِئ الظنّ .لأقولَ إلى غيْرِ رِجْعَةٍ أيُّها اللّيلُ المُفْعَمُ بالأوغادِ.

كانتْ عيناها تمْسَحُ الوجود الخَلْفِيَّ للصّورةِ .مشْدودةٌ إلى ذِكرى تُلازمُ بدايةَ التكْوينِ .ترْتعِدُ من الترقّبِ وتبْكي واقفةً كي لا يغرقَ العالمُ في الضّجرِ .التصحُّر الأخيرُ استَحالَ شُعوراً أجْوَفَ

يمارسُ على الأشْياءِ كي تنام في كهْف النُّبواتِ حيث الكذِبُ معجزةً لا تتكرَّرُ إلّا مرّة واحدةً والمغْرِبُ لنا لكنّنا نرْحلُ بغير أيْدينا في سَفَرٍ بعيدٍ لا يعيدُنا إلى أمّهاتِنا.

* * *

لِيَتَنَفَّسِ التوتُّرُ من هذه الشُّقوقِ. الشَّجرةُ التي تقاومُ زَحْف الصحراءِ بعُرْيِها منحتْني قُبَلاً برائحةِ التُّرابِ .وأعْضائي الحيَّةُ حمْحَمَتْ كالأحْصِنةِ في قلْب المحرّكاتِ .وارْتَوى منّي الفراشُ بعطْرٍ يحْرُسُه الفراقُ .وأنا سأنامُ عارياً هذه الليلةَ من كل السَّوابقِ وسيحمِلُني موْجُ الحُلْمِ إلى أرْخَبيلاتٍ بعيدةٍ لِأتَوَّجَ مَلِكاً على عرْشٍ أو مفقوداً على نعْشٍ.

* * *

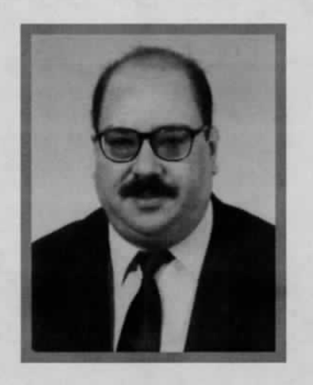
صباحٌ بلا طَعْمٍ. إشراقةٌ بلا شمْسٍ .انسِيابٌ بلا دفْقٍ .عَرَضاً عرضاً .أنا الأعمى ليس لي طريقٌ يقودُني إلى نِيَتي. رصيفاً رصيفاً .أنا لا أملكُ شجراً كي أقول أنْسابي ضاعتْ .جِذْراً جذراً وليس لي دوما أن أقولَ ما قُلْتُه وما تَلاهُ .وليس لي أن أذْكُرَ على مسْرحِ الوِسادةِ ما غيْريَ ينْساهُ.

* * *

ربيع الجرح ربيع الجسد 2007

قصة

عبد الحكيم معيوة



بائعة الحظ

يعزّ على "إزابيليتا" - بائعة الحظ - أن تعبر شارع "كارلوس الخامس" في مليلية دون أن تدلف إلى حانة "آراكون"، تتحدث إلى روادها حتى ولو لم يشتروا منها ورقة يانصيب، وتتناول "كوبتا" واحدة أو اثنتين حتى ولو كان بها خصاص هكذا ألفت منذ انتسابها لقسم الأعمال الاجتماعية في مؤسسة رعاية العمي، تلك التي تبيع لفائدتها أوراق الحظ، تنير بها عمش بعض الجاحظين.

خاب أملها حين صارت في الداخل مساء آراكون لم يلتمع بعد، ربما اختلف الرواد إلى أماكن أخرى حتى يحين موعد الاحتدام انهمك "تشيكي"، حليف "البارسا"، رغم ذلك، في تصفيف الكؤوس والقناني والصحون وبحركة أوتوماتيكية، يمرر بالخرقة على حد الفاصل المعدني كي يزداد التماعا ونضارةً

خاب أملها حين صارت في الداخل مساء آراكون لم يلتمع بعد، ربما اختلف الرواد إلى أماكن أخرى حتى يحين موعد الاحتدام

فيما كان "مانوليتي" الذي يؤازر "ريال مدريد"، وراء الفاصل المقابل، يطرطق أصابعه وينظر إلى أواني السلاطات والخضر الطازجة كأنما يطمئن لتواجد كل شيء أغنية "NO VENGONIVOY" لا يشوبها إلا أزيز خفيف ينفلت من شاشة التلفزيون المركون في الزاوية، ويشوبها أيضا، من حين لآخر، بعض فرقعة صادرة عن شيطنة "رجاء الصغيرة أو شغب "باكيتو" الصغير انحشرت بائعة الحظ في الزاوية بين الفاصلين، طلبت كأسها من "تشيكي "وتابيتا من جهة "مانوليتي". نظرت إلى الرجل قبالة البارمان الأول، ونظرت إلى المرأة قبالة البارمان الثاني اندهشت لعزلة الزبونين خلل هذا الفضاء المرح.

اختالت رجاء بين الكراسي والطاولات، ولما أدركت تابوريه أبيها

استأذنته :ـ بابا، أريد أن ألعب مع الصبي زجرها الرجل :ـ إلعبي لوحدك هل تشربين ليمونادة؟ ثم التفت لتشيكي يطلب لنفسه كأسا آخر متناسيا وعده للفتاة التي راحت تركض جهة الصبي غير أن "باكيتو" كان يستأذن أمه:

ـ ماما، هل تسمحين بأن ألعب مع الصبية؟

جرته المرأة:

ـ لا، خذ لك عصيرا ةالعب مع الآلة، أفضل!

ثم طبطبت بالكوبيتا على الكنطوار حتى يملأها" مانوليتي "بالمارتيني الأبيض اندهشت" إزابليتا "مرة أخرى لتقاعس الأبوين في التواصل مع طفليهما وانصرافهما إلى الشراب والتدخين في حركات آلية تبعث على القرف وفي اللحظة التي همّت فيها بقول شيء ما، عدلت عن الكلام وطلبت كأسا أخرى من فاصل" بارسا "وتابيتا أخرى من فاصل" ريال "مستعدة لعرض أوراقها على الرواد الذين بدأوا يتقاطرون على الحانة من كلا البابين بعد ذلك، وهي تشرب كأسها، باعت ورقة للرجل وباعت ورقة للمرأة، اشتريا اليانصيب في لامبالاة تامة وكانت إزابيليتا، وفق رد فعل لا واعٍ، تتمنى أن لا يخالف الحظ الورقتين، خمنت أنهما، كلاهما، لا يحتاجان إلى المال البتة كانا يحتاجان إلى شيء آخر" نعم "إلى شيء آخر لا تعرف أن تسميه بالحصر، لكنها تحدس به تماماً ثم راحت تمرح وتخاطب الرجل والمرأة ملتفتة ذات اليمين وذات اليسار غير أن الزبونين، كل واحد في جهته، تماديا في الاستعلاء والنفور أحست" إزابيليتا "بأن هناك نشازا أو رفضاً متبادلا ثم انصرفت عنهما وابتعدت من الحاجزين عارضة أوراقها على الرواد الجالسين إلى الطاولات يأكلون ويشربون.

ابتسمت الصبية للصبي انشرح لها وابتسم ثم اختلس نظرة إلى أمه فزجرته مرة أخرى ومرة أخرى، نهر الرجل ابنته فازورت عن مطعمها في وجل كانت" إزابيليتا "تراقب كل ذلك فانقبض قلبها رغم فرحها إذ وزعت اليانصيب حتى نَفِذَت منها الرزمة فعلا، أحست بثقل يخسف بصدرها إذ كانت شاهدة على انتكاسة فرحة الطفلين من جراء سلوك الأبوين راحت مرة أخرى تكلم المرأة والرجل عسى أن تربط بينهما خيط حوار غير أنَّ مجهودها راح سدى ومع ذلك، كانت تطمح إلى شيء .إلى أن توزع حظوظا ربما أسمى من اليانصيب .

أحست بثقل يخسف بصدرها إذ كانت شاهدة على انتكاسة فرحة الطفلين من جراء سلوك الأبوين راحت مرة أخرى تكلم المرأة والرجل عسى أن

اقتربت من الطفل حذاء الآلة:

- اسمك، حبيبي؟

- پاكيتو

- أنت طفل جميل ومرح لماذا لا تلاعب تلك الطفلة؟

- ماما توبخني باستمرار وتدفعني إلى اللعب مع الآلة.

- ولكنها طفلة جميلة مثلك.

- أعرف، ولكن ماما ـ

- قد تكون ماما تَعبانة أو حزينة.دعها تشرب كؤوسها على الفاصل والتفت إلى الطفلة.

- إنها ترفض كل شيء تمنعني من رؤية أبي الذي هجرنا إلى بلنسية منذ وقت ـ وتمنعني الآن من اللعب مع ـ

ثم انتفض جذعه هلعا من صراخ أمه التي ما فتئت تومىء إلى آلات اللعب هرول پاكيتو الصغير في كل الجهات قبل أن يستقر به الوقوف إزاء تابوريه المرأة الغضبانة.انزعجت إزابيليتا كثيرا شربت كأسين تباعا ودخنت سيجارة مع تشيكي ثم بلطف شديد، مسكت بالصبية التي كانت تتزحلق بين طاولة وآلة بيع التبغ قرب أحد البابين.

- اسمك، حبيبتي؟

- رجاء

- اسم رائع وأنت طفلة حلوة، لماذا لا تلتفتين قليلا إلى پاكيتو.ذلك الطفل الوديع، لاعبيه، كواپا؟

- أبي يريد أن ألهو لوحدي ويعدني بليمونادة لا يأتي بها أبدا.

- لكن پاكيتو طفل وديع ورائع.

- لقد ابتسمت له مراراً انظري إلى أمه كيف تنظر إلي شرراً.إنها لا تحبني ولا تحب أبي.

- غير صحيح، إنها مشغولة فقط.

- لا، إنها تكره أبي، أبي ـ تكرهه جميع النساء، أمي هربت منه إلى مدينة بعيدة تدعى مكناس.

- حبيبتي، قد يكون أبوك عصبيا قليلا ـ ظروف العمل ربما لكن، أرجوك، التفتي لپاكيتو!

- إنني أموت رغبة في اللعب معه، لكن أبي ـ

في هذه اللحظة هرولت الفتاة على إثر صوت شنيع كان أبوها يناديها سبقتها"إزابيليتا "إلى موقع الرجل دعته إلى كأس ثم راحت تلاطفه، من يدري؟ ربما يحتاج إلى كلمة طيبة فقط انبسطت بائعة اليانصيب تماما حين لاحظت تناسيه لحركات الصبية.

تحدثا عن الضوضاء والموسيقى ـ عن الشراب والتبغ ـ عن الوحدة والحب ـ وعن الحظ واليانصيب

في هذه اللحظة هرولت الفتاة على إثر صوت شنيع كان أبوها يناديها سبقتها" إزابيليتا "إلى موقع الرجل.

بعدها، استأذنت منه بسلاسة، وبمرونة في زاوية المحجر، كانت عينها اليسرى تغمز للطفلين حينما انسابت بين البشر والكراسي والأعمدة نحو كوقع المرأة الغضبانة دعتها إلى كأس وهي تربت في بعض مسد على كتفها الأيسر فجأة تضاحكتا بعمق من يدري؟ ربما كانت تحتاج إلى مسد خفيف فقط تضاحكتا أوراق الرزمة وأنها عائدة هذا المساء بربح يسير للمؤسسة وبقسط ميسر لها ثم قالت في نفسها ما همها إن خسرت بعض المال بين الفاصلين، فراحت توزع الكؤوس ذات اليمين علّ المرأة الغضوب تلين، وذات اليسار علّ الرجل البئيس يبتهج في الأخير، حظ المرء هو أن يسعد في لحظته .وهذا لا يباع في ورقة يانصيب.

عندما لاحظ تشيكي، الفرحان دائما، كرمها الزائد خالها سكرانة فاقترح مشفقا:

- انظري، إزابيليتا، إن الكؤوس التي طلبت على حساب آراكون .دي لاكاسا.

- شكرا على كرمك ونبلك، كاباييرو، أجابت إزابيليتا جاحظة في وجه تشيكي المحمر وقد خالته سكرانا.

وهكذا يكون الحظ الحقيقي، قالت داخل جفنيها الريح الأوفر في الحياة هو أن تتشابك الأيدي .كما فعل الطفلان.

لكن تحديقها في الوجه المحمر لم يطل حيث انتبهت لشيء طارئ. كذلك المرأة الغضبانة والرجل العبوس و"تشيكي "المرح و"مانوليتي "الصارم .كلهم انتبهوا لتصفيق موزون يترتل في الحانة ماذا حدث؟

في الزاوية النائية، تحت التلفاز، كان الطفلان يتراقصان، يَدُكّ باكيتو وبقدميه أرضية آراكون في محاكاة للفلامينكو حاضنا خصر رجاء فيما كانت الطفلة، هي، ترنو إليه باسمة وماسكة بيديها الصغيرتين كلا كتفيه الغضتين خصر الصبية الفتيّ يرقص على نغم أطلسي قريب، وأقدام الصبي الفتيّة تطيع نغما أندلسيا قريبا، والتناغم الذي استتب بين أطلس الفتاة وأندلس الفتى أملَى على أكف الحاضرين بأن تعزف تصفيقا متوسطيا بعيدا عن كل نشاز لم تستطع أم باكيتو أن تقول شيئا ولم يستطع أب رجاء أن ينبس بكلمة ورغم جمال الصبية وجمال اللحظة، فإن إزابيليتا أغمضت عينيها على هناءة كي تراهما بوضوح أكثر هذا هو اليانصيب. وهكذا يكون الحظ الحقيقي، قالت داخل جفنيها الريح الأوفر في الحياة هو أن تتشابك الأيدي .كما فعل الطفلان.



محمد زهير

"إليكِ من الأنام.."

انفلت الربيع خلسة كالحمل الكاذب، وانفتل الماء إلى صحراء الذكرى، التي نعود إليها كلما أعوزنا هواء اللحظة، فلا نعود بغير الحمل الكاذب. انفلت الربيع، وانفتل الماء، وانتصبت الصحراء، والذكرى عود إلى الوراء كالتمسك بومض السراب كأزهار الدفلى. هكذا تمضي الأشياء : تلوح في الأفق الساهم غيمة جوناء، ويهمي مطر مهزول لا ينتظم البلاد، فيتحرك مخيال الأعمى التطيلي، ويأخذ في تنسيج موشحه المطرز بحدسه اليقظ:

ضاحك عن جمان

سافر عن بدر

ضاق عنه الزمان

وحواه صدري

خطاه تقتحم غبش المساء جيئة وذهابا، في بستان كالدمع

انفلت الربيع خلسة كالحمل الكاذب، وانفتل الماء إلى صحراء الذكرى، التي نعود إليها كلما أعوزنا هواء اللحظة، فلا نعود بغير الحمل الكاذب.

.مطر مهزول لا ينتظم البلاد، وحدس التطيلي المتوهج يقرأ الزمن طردا وعكسا، ويقول ما تترصده رؤياه .يقطف من شجرة الحياة، ويرمي ولادة فلا تخطئها بصيرته.

وفي ليلة عاصفة ماطرة تقول أمّ ولادة للمستكفي وفي صوتها لكنة إفريقية وضيئة:

-ابتلى الأعمى ابنتك، ومرق من شرفة القصر كخلسة المختلس.

فيمعن في عينيها الساحرتين، وجسدها المتوهج، الذي جاس خلال مفاتنه اصطباحا واغتباقا ويقول لها:

-أنت أرضعتها والتطيلي زاد الطين ابتلالا.

-قلبي حزين عليها يا سيدي.

وأحنى المستكفي رأسه، وقد تذكر رجلا اسمه ابن حيان، قال له

لما شاهد ابنته ولادة" : هذه البنت مثل قرطبة "!ليلتذاك، كان المستكفي ثملا لا يستقر له رأس على عنق، فلم يستطع التحديق في ابن حيان، الذي رمى بقوله وغاب . أما الآن فتطوقه صورة المطر المهزول الذي لم ينتظم البلاد، والغيمة الجوناء التي لن يطول خراجها، والماء المنفلت إلى الصحراء ولا قبل له برده وتلح عليه صورة السيف البارق الذي يثخن في الأندلس طولا وعرضا، وما زال الرأس المخمور لم يدرك العلاقة بين قرطبة وولادة، رضيعة شجرة الغيم ونزوة الجرح. ولما سأل المستكفي يوما التطيلي عن قصد ابن حيان، أجابه :

-اسأل "ترسياس "العراف .أما أنا فشاعر يوشح الكلمات بماء الخيال.

فرد المستكفي منفعلا :

- اللعنة عليكما.

كانت ولادة مشدودة دائما إلي الشرفة لا تفارقها، تتابع خطوات طيف ابن الخطيب يناجي الزمن المتسرب كالماء المنفتل إلى الصحراء.

جادك الغيث إذا الغيث همى

يا زمان الوصل في الأندلس

لم يكن وصلك إلا حلما

في الكرى أو خلسة المختلس

هل كانت ولادة حلما كاذبا ؟ هل كانت وعد ماء في صحراء، أو نخلة غريبة أثارت أشجان الداخل إلى أرض الأندلس؟. مضى الزمان وتلاطم الموج في البحر محملا بالدم والغثاء ورفات السفن المحروقة. وشيء ما يشجي المستكفي من ابنته، وشيء ما يشجي ولادة من أبيها .والأم زمردة حبشية يحوم حول مخابئها القرصان. حين جاءوا بنبإ ميلاد البنت للمستكفي، قال لهم :سموها ولادة ليتكاثر نسلها ودخل إلى مخدعه مترنحا كالزمن السقيم، فهبت على قرطبة ريح عاتية حركت المهج الهواجع، وأسفرت عن خفق سراب. وفي المساء تقف ولادة في الشرفة لترى التطيلي يمسك كف ابن الخطيب، ويسيران مخففي الوطء على رفات العباد، حتى يلفها الظلام ويغيبان عن ناظريها، لكنها لا تغادر الشرفة، ولا تغادر بحر الغيم .ربما تهيأ لها أنها رأت مشاعل وسيوفا بوارق، وربما تهيأ لها أنها سمعت هزيم رعد بعيد، وزمجرة عاتية تجوب أسوار قرطبة، وتتحسس هشاشة المنافذ .وتخيلت كأن أباها المستكفي انسل من قرطبة متنكراً

مضى الزمان وتلاطم الموج في البحر محملا بالدم والغثاء ورفات السفن المحروقة. وشيء ما يشجي المستكفي من ابنته،

في زي امرأة شبيه بالكفن، فصرخت مرتاعة صرخة مدوية أيقظت الأم والأب الذي دعاها إلى جواره. عيناها الجميلتان ملتمعتان وفي جوهرتيهما سر "منذورة للحب والشعر لا للملك". قرأه المستكفي وشهق، فطوقته الطفلة وطوقها بمحبة، فسرى في جسدها دفء حنون، وسرت في قلبه رعشة خوف شعرت بها أم ولادة، فسألته:

ما بك يا سيدي ؟

-رأيت فيما يرى النائم.

وصمت كأنما أشفق من الإتمام.

-نحن في اليقظة يا سيدي وليس في النوم.

-اختلطت الأمور، فلا أستبين فارقا.

-ولادة تريد أن تسمعك شعرا.

- رضيعتك. أنت أرضعتها الصنائع، والتطيلي أغراها بالغيم.

فهمت المرأة قصده فابتسمت، لكنه ما لبث أن سهم والطفلة ولادة في حضنه تتدفأ، فعادت أمها تخاطبه:

-أراك ساهما عن ابنتك.

-بل هي الساهمة عني.

ورأى أسماكا ملونة تتقافز حول المهد العائم في الماء، وتتطلع إلي الطفلة التي تمسكت بحوافي مهدها،

-كأنك لا تريدها بنتا.

-بنت أو ولد سيان. هي وحيدتي وربما لن أنجب غيرها.

كفت المرأة عن الكلام كشهرزاد انتهى حكيها والفجر لم يطلع بعد، وتمنعت القصيدة على الحادي كأنما تريد حتفه. والطفلة ولادة نامت في سرير شبيه بالمهد، محاط بهالة كالإكليل. ليل مترام، وكيف لقرطبة أن تهنأ بشميم عطرها وتستحم في مطر أصوات زرياب كيف لريح الصبا أن تتدفق في القلب، دون أن تتهددها أشباح الغيلان. وفي غفوته سمع المستكفي ابنته تنشد شعرا في المهد، والمهد على سطح ماء البحر، كزورق صغير ضائع في مداه، ورأى أسماكا ملونة تتقافز حول المهد العائم في الماء، وتتطلع إلي الطفلة التي تمسكت بحوافي مهدها، ووقفت مشدودة إلى ما حولها، مندهشة بتوثب الحياة في الخضم المتحرك. وتساءلت وصيفة لحورية البحر:

-كيف تسللت الطفلة إلى هذا المجاز؟

فأجابتها الحورية:

-من برزخ بصيرة الشاعر ومدارج رؤياه.

-لنأخذها معنا.

-هي مأخوذة، وإلا ما كانت هنا.

وخفر الماء مهدها المتأرجح، ويداها الصغيرتان تمسكان بحاشيته، وهي تنط فرحا محاكية تقافز الأسماك على سطح البحر، الذي تدفق من مداه صوت مسافر إلى مرفإ لا يدري له اتجاها:

ألا هل لنا من بعد هذا التفرق
سبيل فيشكو كل صب بما لقـي؟

تمر الليالي لا أرى البين ينقضي
ولا الصبر من رق الشوق معتقي

أصغت الطفلة بإمعان إلى صوتها الآتي، يمازج الزرقة والشساعة وتدافع الحياة، وتقافزت الأسماك حول المهد من كل جهة وعلى كل لون والصوت الشادي يغور في المدى راحلا في الأجاج المالح، لا يعرف له وجهة" ـ تعلمت منك المحبة ـ "ضوء يساور الظلام، والراحل في مدى البحر طيف، هيهات أن يلوح له مرفأ، فكيف يدرك من اللجة أقاصيها ـ صوت المسافر ابتعد وقد غور في الرحلة، والطفلة نامت في مهدها المتأرجح على صفحة الماء، عنوانا ضائعا في متن كبير عميق ـ وفي حلمها جاءها الأعمى التطيلي، وفي يده غصن أوراقه حروف كعناقيد العنب، فمدت يدها الغضة، وأمسكت الغصن وهصرت عناقيده حليبا في مجرى روحها، وكان زورقها يتحدر جهة مركب المسافر، تدفعه ريح في هبوبها رائحة المكيدة.

وفي حلمها جاءها الأعمى التطيلي، وفي يده غصن أوراقه حروف كعناقيد العنب، فمدت يدها الغضة، وأمسكت الغصن وهصرت عناقيده حليبا في مجرى روحها،

– تعالي يا ولادة ـ تعالي ـ لا تتبعي الصوت المسافر.

صاح المستكفي هلعا في مرقده، فأيقظته أمها:

– ولادة بجانبك، رعاك الله ورعاها.

–رأيت فيما يرى النائم أن البحر أخذها.

–أضغاث أحلام يا سيدي، أضغاث أحلام.

كانت ولادة في سريرها نائمة، تختلج عيناها حينا، ويصدر عنها آخر نداء كتيم في نفسها الصغيرة ما في نفسها، والحلم لحظة تصريف لما في النفس، رؤاه تأخذ الطفلة خفيفة طليقة إلى بساتين الغيم وخفق السراب.

وحكى المستكفي لأم ولادة ما رأى، فأصغت هذه المرة بهاجسها. ولادة في سريرها،، وتوجس غامض

يسكن قلب المستكفي وكي تسري المرأة عنه أخذت في تسوية أوتار الزمان الذي كان أصابعها ذربة مسكونة بلواعجها، حين تلامس العود تصير أوتاره مطواعة تبوح بالمكنون تسر له" : تعلمت منك المحبة ". فتستجيب أوتاره لأشواق المهجة. شدت المستكفي بالصوت العذب والكلمات الحلوة ونضارة الجسد، وهاهي تعود به إلى زمان الصبوة .ليس التطيلي فقط من ابتلى ولادة، بل هي روح أمها وفضاء قرطبة .يستحضر المستكفي الآن صوتا نافذا في قرارة نفسه:

إذا غير النأي المحبين لم أجد

رسيس الهوى من حب مية يبرح

ليلتذاك، قال للشادنة الشادية":
أنت مية وأنا القائل عنك "فتغنجت ورمقته بعين تفيض رغبة .ودخلها، فجاءت ولادة، ابنته الوحيدة، المتناومة الآن في سريرها، تسترق السمع للغناء الخافت، وتستكشف لماذا جذبت هذه المرأة المستكفي، فكانت أمها .هو الآن يستعيد ذكرى زمان فات، كأنما يتوقع فجيعة زمان آت لذلك ما كاد يستمرئ الغناء حتى خالطته لوثة حزن مداهم، فرمى بصرة في فضاء قرطبة، وقال:

-كأني بعيد عن قرطبة وأنا فيها.

فقالت له الشادية:

-لا تكدر صفو اللحظة.

-لست أنا الذي أكدره، بل هذه الأشباح المتربصة.

-دعك من هذا، ودعني أرك كما أشاء.

وارتعشت الطفلة تحت دثارها، وتكسر فرحها دون أن تدري قصد والدها ثمة أشياء تعكر صفو الحياة حولها، وهي لا تدركها، وذلك يحزنها. وانسلت من فراشها إلى الشرفة مسترجعة أشعارا للتطيلي، ومتوقعة أن ترى طيفه في الظلام يعبر الطريق إلي مكان تجهله، يمسك بيد ابن الخطيب، وينثر الأشعار ويوجه إليها الخطاب" منذورة للشعر والحب لا للملك ". فتستشعر كأن وميضا في أعماقها يستجيب للنداء.

وارتعشت الطفلة تحت دثارها، وتكسر فرحها دون أن تدري قصد والدها ثمة أشياء تعكر صفو الحياة حولها، وهي لا تدركها، وذلك يحزنها.

لطيفة لبصير

هستيريا

أقف في الشرفة، وأنظر طويلا - مرت ثلاثون سنة وأنا أشهد ميلاد هذا الضجيج في حضن هذا الحي أطفال صاروا شبابا حملتهم بين يدي، لكنني اليوم لا أقوى على حملهم، فقد صاروا ينظرون إلي نظرات غريبة أتوارى منها وأنا في الطريق إلى المكتبة كانت نظراتهم تتفحص محفظتي الثقيلة التي أحملها منذ سنوات، والتي أصبحت تبدو لكل أفواه هذا الجيل عبئا لا يستطيعون أن يتحملوه، لذلك يسخطون علي تتفحصني جارتي بتلميحاتها البئيسة، استوقفتني، لتخبرني أن أهل الحي يرون أنني قد جننت، وأنني أخبئ رغائف في محفظتي أبيعها في قيسارية الحي المحمدي، فقد رآني أحدهم هناك، وأخبر الجميع فتحت المحفظة، إذ أنني أصبحت في وضع المتهم،

وكان علي أن أبدأ أنا الأخرى بنبش حماقاتهم والسخرية منها فقد صاروا أعداء صغارا لي، وهم يكبرون وينبذون مذهبي

تطاولت جارتي بعنقها لترى أن الكتب هي التي تستوطن المحفظة، وقالت:

-مسكينة ، غير الكتب. إيوا الله يعفو عليك منهم.

قالتها كمن يتحدث عن السجائر أو الحشيش، أحسست بالفعل وأنا أمضي، أن الكتب هي أيضا بلاء كبير، ولكنني فكرت طويلا، أنني قد حملت هذه الكتب أكثر من المعهود المرسوم في أذهان الجميع، وأنني بحكم هذا الزمن كان ينبغي أن أنتقل إلى شيء آخر لم أمر إليه، لذلك يصر جميع شباب الحي وأطفاله أن لا يقلدونني في حماقاتي التي تخسر زمني، بل صارت لهم حماقات أخرى، وكان علي أن أبدأ أنا الأخرى بنبش حماقاتهم والسخرية منها فقد صاروا أعداء صغارا لي، وهم يكبرون وينبذون مذهبي - كانت خديجة

التي أشرفت على العشرين تداري وجهها لدى عودتي، أتذكر حين كانت صغيرة جدا كيف كنت أداعبها وأحملها ونحن نتضاحك ونتمازح، لكنها اليوم تخفي وجهها المدور المكتنز قليلا وعينيها الشاحبتين، لم أكن أعرف مصدر شحوبها إلا حين أخبرتني الجارة أنها تقضي وقتا طويلا في حي الهراويين صحبة أحد الشبان في أحد البيوت القديمة، وأن ذراعها الأيسر صار مليئا ببثور زرقاء بفعل الحقن الملعونة ـ كانت خديجة تدرس صحبة أختها التي تكبرها بعامين، لكنهما تخليا عن الدراسة، هذا الزمن لم يعد زمن العلم، ثم إنني أسوأ مثال يدفعهم إلى الكد والجد، حتى أختها صارت تعاشر رجلا متزوجا وتجلب المال

كنت أستغرب في البداية كيف لا يعرف أهل البيت بمصدر النقود، لكنني فيما بعد أدركت أنهم يعرفون ولا يريدون أن يعرفوا، فلديهم فتاتان جميلتان يمكن أن يحصلا على نقود هم في حاجة إليها من الغريب أنني الوحيدة التي ما زالت تحمل كتبها المتشردة في هذا الحي، فالكل أصبح يرفض ذلك، بل أصبحت عبرة لكل من سولت له نفسه أن يسلك أدراج التعليم أو يرتقي إلى درجة أخرى ....

كان علال يجلس منذ سنوات في الحي يرقب المارة، أو بالأحرى يرقب المارات، هذا الرجل المسن الذي يبيع سجائر بالتقسيط في الشتاء والصيف، والتي لا تكفي حتى لسد رمقه اليومي، وجدته ينصح الشبان في عصر ذلك اليوم لعدم نهج نفس مصيري. كان يضحك مبرزا إحدى الأضراس اليتيمة التي ما زال يحتوي عليها فمه الكريه، وبالرغم من أنه تزوج من فتاة شابة، ولست أدري لماذا قبلت بالزواج منه، فهو لا ينفك يتحدث عن مؤخرات الفتيات اللواتي اكتنزن مؤخرا في هذا الحي، بل إنه يصنفهن حسب الدرجات والمراحل ويتفنن في ترتيبهن من الأشهى إلى الأقبح ويضع لهن تواريخ محددة عن وقت إعمارهن، ونضجهن، ويرسمهن في أبهى الصور للرائي والمستمع، وكثيرا ما تجد الشباب ملفوفين حوله، ذلك أنه بنظرهم يحكي "الأخبار العريانة"، التي تذكي في عروقهم بوادر النشوة والاحتراق وتزج بهم في الرغبة والعادات التي يختبئون ليمارسوا ثقلها المحموم ـ علال "مول الديطاي" معلم الجيل في هذا الحي، الرجل الذي لم يتعلم في مدرسة، ولم يحمل كتبا يصير هو مؤلف

"كان علال يجلس منذ سنوات في الحي يرقب المارة، أو بالأحرى يرقب المارات، هذا الرجل المسن الذي يبيع سجائر بالتقسيط في الشتاء والصيف،"

الحكايات والقصص، ويستقطب الشباب الراغب في الغزوات الممنوعة والتي تصير مشاهد حقيقية ومثمرة في شاشته البئيسة ـ وكثيرا ما أشهد زوجته بتغنجها الجميل وهي في الطريق إلى ما لا يعرف، ودون أن ننتبه إلى مؤخرتها ينصرف إلى حكاياته التي لا تنتهي. يوما ما سأتبع هذه السيدة ذات العينين الكبيرتين اللواتي لا تمنحا أي إحساس بالبراءة ـ فالكحل الذي يغطيهما ينبئ أنهما لشخص آخر غير هذا العجوز الخرف الذي يلتهم الآخرين بحكاياته المختلقة ـ

أقف في الشرفة كل مساء، يمثل هذا الحي كل حياتي التي نسفتها الكتب والأحلام بالأمس اختفيت مع عمر وداعبنا بعضنا، أخبرته عن هذا الحي الذي أصبح عبئا بالنسبة لي، ووعدني بأنه يوما ما سيحملني بعيدا حيث نعيش معا، بأحلامنا التي لا تنتهي، وأن جرينا وراء الكتب ستكون له نهاية لكنني صرت أرى أننا كل يوم نقترب من نهاية أخرى، فقد ابتعدت طويلا عن اليوم الذي بدأت فيه هذه الدراسة الطويلة الأمد والتي كنا نتباهى بها حينئذ كوننا طلبة" السلك الثالث"، وربما كان أبي على حق حين كان يسميه " السلك التالف"، ويبدو أنه من الأسلاك الشائكة التي لا تنتهي، أو هكذا يرى الآخرون في هذه الحبال الطويلة ـ أجلس وأغني أغنية قديمة لعبد الهادي بلخياط:

" في قلبي جرح قديم ـ

يا ناس أجا ما دواه"....

أتذكر أن زمنا عبر ولم يحدث أي تغيير، أحلم وأؤجل، وأحلم دون نهاية، وأستغرب كيف لهذا الحي الذي عشت فيه كل هذا الزمن لم يتغير هو الآخر، كبر أطفاله وصاروا هم أيضا متشردين، يحقنون أيديهم بالإبر أو يبيعون الحشيش أو يتشاجرون بسكاكين حادة ويدخلون السجن ويخرجون ويتشاجرون ويعودون ويخرجون وتتكرر الدائرة دون نهاية كان هذا الحي قديما يلقب بحي "بوقمرة"، لكن هذا الاسم انتهى الآن، فقد كان بوقمرة من أوائل المتمردين في هذا الحي، رغم قصر قامته، كان يشن حروبا على الأحياء المجاورة، لكنه منذ أن هشم له أحد الأبطال رأسه، أصبح شعره عاريا على شكل هلال فلقبه الجميع منذ ذلك التاريخ ببوقمرة، ومنذ ذلك الحين صاروا يطلقون على الحي اسم بوقمرة، وعائلته، بعائلة بوقمرة حتى أختيه الاثنتين اللواتي طال

أقف في الشرفة كل مساء، يمثل هذا الحي كل حياتي التي نسفتها الكتب والأحلام بالأمس اختفيت مع عمر وداعبنا بعضنا، أخبرته عن هذا الحي الذي أصبح عبئا بالنسبة لي،

بهما المقام دون زواج استحوذا على رجلين متزوجين من الحي، وغادراه دون رجعة، وانسحب بوقمرة تاركا تلك التسمية ترن لسنوات طويلة – ما زال بعض شباب الحي يرون فيه قدوة للشباب الفائر، العنيد الذي لا يترك الآخرين يغيرون على مساحته ويدافع على حيه باستماتة.

كان أبي يتنحنح في مدخل البيت، رأيته فانسحبت إلى السطح، لا أريد أن أواجهه مرة أخرى، فهو يرانى مجموعة كتب متنقلة يكرهها، ويحمد الله كثيرا أنه لم يدرس طوال حياته، وإلا للعنه الناس على ذلك، تسللت إلى الغرفة المنزوية في سطح البيت، وجلست هناك كنت أستمع إلى موسيقى هادئة، لكن صوت إحدى الدجاجات أربكني، وكأن دجاجة تستغيث، خمنت أنها ربما وقفت في الأعلى وأنها ستنتحر، بحثت عن مصدر الصوت، ونظرت من أعلى السطح إلى سطح الجيران، رأيت علال" مول الديطاي "في حالة هيجان شديد ، يزمجر ويتأوه، الوضع بدا غريبا و لم أستطع حصر المشهد، لكن منظر الدجاجة وهي تصعد وتهبط بين يديه أوضحا لي الصورة، صرخت فيه :

كان أبي يتنحنح في مدخل البيت، رأيته فانسحبت إلى السطح، لا أريد أن أواجهه مرة أخرى، فهو يرانى مجموعة كتب متنقلة يكرهها، ويحمد الله كثيرا أنه لم يدرس طوال حياته،

–حتى الدجاجة ما اعتقتيهاش أعلال –

يرمي بالدجاجة ويفر هاربا، أي عالم هذا الذي أرى أمامي، تساءلت، ما الذي يجعل هذا الرجل يضاجع دجاجة، وهو متزوج من شابة جميلة؟ لست أدري – صراخ آخر سمعته من بيتنا، أبي يصرخ ويرمي بالكتب من النافذة، الجيران يتطاولون ... ما الذي يحدث؟

نزلت الدرج بسرعة، هب أبي في وجهي بعنف:

–أللا خوذي حويجك واخرجي –

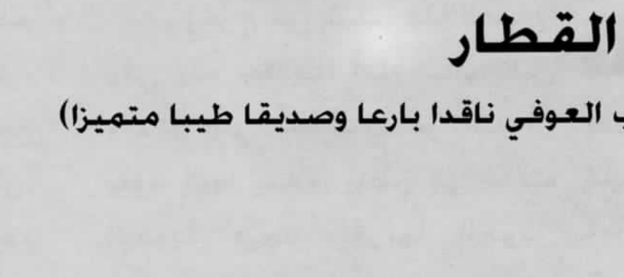
–فين غاذي نمشي – نبقى غير في بيت السطح –

–أللا ذاك البيت غادي نكريه بعشرين ألف ريال – أنت وصلت اربعين عام – البنات اليوم كايجيبوا الفلوس، وانت آش كاتجيبي؟

يصرخ أبي، يتدخل الجيران، يقسم بصحراويته أنني لن أبيت ليلة واحدة في المنزل ويستشهد ببنات الحي الصغيرات اللواتي ينفقن منذ هذا السن كان أبي على حق، فقد أمضيت أربعين عاما في الكتب.... أغادر المنزل وأنا أفكر – لم أعد فتاة صغيرة، ماذا لو بعت رغائف لذيذة في قيسارية الحي المحمدي؟

قصة

هشام حراك



رحلة عبر القطار

(إلى الأستاذ نجيب العوفي ناقدا بارعا وصديقا طيبا متميزا)

الجو غائم، ويوحي أن هذا اليوم سوف يكون ممطرا .البحر هائج. أمواجه تتلاطم على صخور شاطئه حتى يخيل للمرء أن الطوفان .يقول لنفسه إنه سوف يكون ذلك شيئا فظيعا، إذا حدث، وسفينة نوح لم يعد لها أثر .يقرر أن يقضي كل هذا اليوم على الشاطئ كي يشبع من رؤية البحر. هذا اليوم، فقط، هو الذي يفصله عن بداية الرحلة، فقد قرر، منذ أسبوع، أن يشارك صديقيه رحلتهما، عبر القطار، من هنا، إلى تلك المدينة الرائعة، الواعدة بالعيش الرغيد، والتي طالما سمعوا عنها أشياء غريبة ومثيرة. يضع، الآن، فوطته على صخرة نائية عن البشر. لعله يريد أن يخلو بنفسه قليلا كي يعيش بعض لحظاته لوحده : صحيح أن الإنسان يحتاج، من حين لآخر، إلى أن يخصص بعض اللحظات

هذا اليوم، فقط، هو الذي يفصله عن بداية الرحلة، فقد قرر، منذ أسبوع، أن يشارك صديقيه رحلتهما، عبر القطار، من هنا،

للخلو بالذات، كيفما كان جنسه، سواء أكان أبيض، أو أصفر، أو أسود، أو حتى بنفسجيا أو برتقاليا إن وجد. هو، الآن، إذن، بعيد جدا عن البشر إلي درجة صاروا يبدون له معها صغارا في حجم النمل، باستثناء صياد لا يبعد عنه سوى حوالي مائة أو مائة وخمسين مترا، في يده قصبته التي رمى بصنارتها في البحر عساها تصطاد له بضع أسماك تؤمن له ولأفراد أسرته عشاء الليلة. يجلس على فوطته. يتناول الجريدة، ويقرأ عناوين صفحتها الأولى بحركات سريعة من عينيه، فيشده عنوان، غليظة حروفه، يشير إلى أن التفاصيل توجد بالصفحة الخامسة. يقلب أوراق الجريدة حتى يعثر على التفاصيل المعينة، فيشرع في قراءتها بهدوء.

. يضع الجريدة على الفوطة، ويضع على الفوطة حجرا صغيرا حتى لا تبعثرها الريح الخفيفة والباردة التي تهب الآن. ينظر إلى البحر الذي ما تزال أمواجه تتلاطم على صخور شاطئه حتى يخيل للمرء أنه الطوفان. يفكر في أن يسبح قليلا، لكنه يعدل عن فعل ذلك الآن. السباحة في ظل جو هذا اليوم مستحيلة، وسوف تكون مغامرة حقيقية تنتهي بموت حتمي. لا يزال يتذكر فؤاد، ابن الجيران، الذي تراهن مع أحدهم على أن يسبح في مثل جو هذا اليوم، وأن يتحدى أهوال البحر، فكان مصيره الموت غرقا. والمصيبة أن البحر متحرك ومتقلب المزاج، ولا يعثر على مكامن ضعفه سوى البحارة الرجال، ذوي الخبرة والمعرفة بشؤونه وأسراره. يقول، لنفسه، إذ ذاك الرجل الذي يجلس على مقربة منه وفي يده قصبته التي رمى بصنارتها في البحر ليس رجلا بكل ما تحمله الكلمة من معان. فأين كان يوم كان البحارة الرجال يتمرسون على معرفة مكامن ضعف البحر وعلى الصيد بالشباك في أعماقه؟؟؟ مصيره أن يظل، منذ شروق الشمس إلى غروبها، جالسا، مقوسا ظهره، في انتظار أن تجود عليه صنارته، وقد لا تجود، ببضع أسماك معدودات. يقول لنفسه هذا الكلام، ويقوم متحركا في اتجاه البيت.

. يخرج من البيت، هذا الصباح، وفي يده حقيبته. أمام الباب، قبل والدته التي أخذت تدعو الله أن يعود إليها بسلام. ينظر إلى ساعته اليدوية فيجد عقربها الطويل ممددا، في استراحة قصيرة، على النقطة العاشرة، ويجد رفيقه القصير ممددا، في استراحة طويلة، على النقطة السادسة. مدينته، في هذا الوقت، ما تزال خالية من الحركة، باستثناء بعض الحوانيت التي شرعت أبوابها في الانفتاح، وبائعي الحليب، والزبد، ونبات النعناع النازحين من البوادي المجاورة، والذين يصرخون فوق دوابهم بأسماء معروضاتهم. جل الناس ما يزالون نياما، وربما سوف ينهضون بعد ساعة، وينتشرون في الأرض، ويتوجه كل واحد منهم نحو مبتغاه. يقول لنفسه إن جمال مدينته يمتد من منتصف الليل إلى حدود مثل هذا الوقت. جمال مدينته مكتسب بفضل سكونها الليلي الذي لا تخترقه سوى بعض الصراخات النائية التي يطلقها، بين الفينة والأخرى، السكيرون

يفكر في أن يسبح قليلا، لكنه يعدل عن فعل ذلك الآن. السباحة في ظل جو هذا اليوم مستحيلة، وسوف تكون مغامرة حقيقية تنتهي بموت حتمي.

والحشاشون ورواد الليل. يقول، لنفسه، هذا الكلام، ويصل إلى محطة القطار ليصاب بالاندهاش : أناس كثيرون يريدون ركوب نفس القطار الذي سيسافر عبره وصديقاه. يحجز تذكرة بصعوبة بالغة من شدة الزحام أمام شباك التذاكر، ويتوجه ناحية مقهى المحطة ليجد عبد الله وأحمد في انتظاره وبجانبهما حقيبتاهما الصغيرتان والمناسبتان لمدة الرحلة ومتطلباتها. يعاتبانه عن تأخره في المجيء، فيعتذر لهما ويؤكد، في نفس الوقت، أنه ما تزال تنتظرهم ساعة كاملة بدقائقها الستين كي يقلع القطار.

. تمر الساعة. يركبون ويصطفون، جالسين، بشكل أفقي، على أحد مقاعد القطار الخشبية المتسع لثلاثة أفراد فقط. سياسة العزلة - إذن - هي شعار رحلتهم. يفكر في الذين يجلسون في العربات الأمامية على مقاعد من الإسفنج الملفف بالجلد، ويتمنى لو أنه بينهم الآن، إلا أنه سرعان ما يعود إلى نفسه ليكتشف سقوطه بين شراك أحلام اليقظة، فيسخر من نفسه سرا حتى لا يثير فضول صديقيه فيسخران منه. هم، الآن، يتحدثون عن الرحلة، ويعبرون عن مدى سعادتهم لأنهم في الطريق إلى تلك المدينة التي طالما حلموا برؤيتها من كثرة سماعهم لأحاديث مسعود عنها وعن عجائبها، ويتمنون لو أنهم يمكثون هناك إلى الأبد، وألا يعودوا إلا إذا اقتضت الضرورة زيارة ذويهم والاطمئنان عليهم.

. يجتاز القطار مسافات طويلة. يصل، الآن، إلى المحطة الثالثة. يلتحق بالركاب ركاب آخرون، فيزداد الزحام، وينضاف الواقفون إلى الجالسين. يتساءل، مع نفسه، إن كان هؤلاء سوف يظلون واقفين إلى حدود المحطات التي ينوون النزول بها. ذلك سوف يرهقهم لا محالة. غير أنه سرعان ما يعود إلي نفسه، من جديد، ليقول إن الأمر لا يهمه ما دام جالسا على مقعد. الآن يدرك قيمة المقعد الخشبي الذي يجلس عليه وإن كان يؤلمه، شيئا ما، عند مؤخرته. يقول أحمد إنه منذ انطلاق القطار من محطة مدينتهم والرضيع الجالس، قبالتهم، في حضن أمه لا يريد أن يكف، بعد عن الرضاع. عجبا لرضع هذا العصر !!! لا يكفون عن امتصاص حليب أمهاتهم إلى درجة يكادون معها أن يبتروا أثداءهن عن صدورهن. تنتزع الأم ثديها من فمه فيصرخ. تتركه

غير أنه سرعان ما يعود إلي نفسه، من جديد، ليقول إن الأمر لا يهمه ما دام جالسا على مقعد. الآن يدرك قيمة المقعد الخشبي

كذلك. يواصل صراخه فتضربه بلين آمرة إياه أن ينام. يواصل صراخه فتضطر الأم أن تعيد ثديها ناحية فمه.

. يصل القطار إلى محطة متوالية. يصعد ركاب جدد وينزل آخرون. لكن الذين ركبوا أكثر من الذين نزلوا، لذلك ازداد الزحام شدة، وانضاف إلى الواقفين والجالسين الممددون على الرفوف المخصصة لأمتعة الركاب. يتساءل، جهرا، عن سر إقبال الناس على ركوب هذا القطار تحديدا، ويقول إن الأمر قد يكون مجرد صدفة، لكن أحمد، الذي يوافقه عبد الله الرأي في كل شيء، يؤكد أن تلك المدينة تثير فضول كل من سمع عنها لرؤيتها، وتزيده رغبة في رؤيتها كلما سمع عنها من جديد. يقول إن كلام أحمد يحتمل الصواب مثلما يحتمل الخطأ. المهم أنه سوف يتوصل بالرد عن هذا السؤال بعد أن يجتاز القطار مسافات طويلة. يصل الآن، بالتحديد، إلى ما قبل الأخيرة، ولم يعد يتطلب منهم سوى صبر قليل كي يبلغوا المدينة التي طالما حلموا

يصل القطار إلى تلك المدينة فيراها، من خلال النافذة، التي بجانبه، كلها خراب من أثر الزلزال الذي وقع ليلة البارحة، والذي لم يقرأ ولم يسمع عنه شيئا،

برؤيتها. يفاجئون بكل الركاب ينزلون بهاته المحطة مع أنها تابعة لمدينة صغيرة، ولربما هي قرية ومع ذلك يسمونها مدينة. يقول أحمد إنه يتمنى لو ينزل و يقضي الليلة هنا ليكتشف سر نزول كل الركاب، فيحثه عبد الله، الذي يوافقه الرأي في كل شيء، على النزول، كما لو أنه خلق ليفكر بدلا عنه. يصران، إذن، على النزول، ويصر على رفع التحدي، ومواصلة الرحلة.

يصل القطار إلى تلك المدينة فيراها، من خلال النافذة، التي بجانبه، كلها خراب من أثر الزلزال الذي وقع ليلة البارحة، والذي لم يقرأ ولم يسمع عنه شيئا، لأن القطار لا يتوفر على مذياع ولا توزع به الجرائد، كما أن جهاز الاتصال بالربان كان معطوبا. يصاب برعب شديد، ويتمنى لو أنه نزل بالمحطة ما قبل الأخيرة. في هاته اللحظة، بالذات، التي يتمنى فيها ذلك، تحدث هزة أرضية جديدة وعنيفة. تنشق الأرض متوازية مع طول خط السكة الحديدي، ثم ينتهي كل شيء.

فاطمة بوزيان

قصص ثرثارة جدا



يوسف

كان يوسف يحب الطائرات.

سمع الكبار يتحدثون عن طائرات دمرت أبراجا عالية فمزقها

وأحب يوسف صناعةالزوارق.

سمعهم يتحدثون عن زوارق الموت فأغرقها في الماء

راح يلعب في سيارات صغيرة .رأى في التلفزة سيارات تنفجر ودماء ودموعا فهجر اللعب، وقال إخوته:

-كبر يوسف!

أمومة

حين سألته عما فعل في المدرسة قال لهاص:

ذهب في رحلة، وأحد زملائه غرق في النهر وهوبكل شجاعة قفز خلفه وأنقذه فشكره الجميع وكان في منتهى السعادة!

سقط قلبها واجفا إلى أدنى أضلاعها واستنكر نبضه تهاون الإدارة ومغامرة الولد بعمره الطريص !.. قبل أن تستكمل رسم شكل مناسب لردة فعلها، مد لها ورقة الإنشاء وانتبهت أن نهر القرية جف مند زمن بعيدص!

عاد الرجل إلى الوفاء لطقسه الليلي ودخل البيت بلا توازن كأنه بندول ساعة أثرية، استقبلته الزوجة بوصلتها المعتادة

إغماضة عين

عاد الرجل إلى الوفاء لطقسه الليلي ودخل البيت بلا توازن كأنه بندول ساعة أثرية، استقبلته الزوجة بوصلتها المعتادة:

-يارجل إلى متى ستظل على هذه الحالة ؟ الحياة إغماضة عين، تغمض عينا وتفتح عينا تجد نفسك في الدار الأخرى.

انتبه الابن للعبارة، فكر في الدار الأخرى، خمن أنها أجمل من هذه الخربة التي تثير سخرية زملائه،

جلس على الكرسي أغمض عينا وفتح أخرى وجد نفسه في مكانه. جلس على الأرض أغمض عينا وفتح أخرى. خرج إلى الزنقة أغمض عينا وفتح أخرى ـ ذهب إلى المدرسة أغمض عينا وفتح أخرى ـ طلب المعلم إحالته على طبيب العيون فأحالته الأم على أحد الأولياء وظل الولد يفتح عينا ويغمض عينا.

طفولة

عندما كان ينتهي من بيع السجائر، سيجارة بعد سيجارة.

كان يعد نقوده قطعة بعد قطعة.

يغادرالمقهى الجنوبي

يجلس في المقهى الشمالي.

في مدينة الملاهي امتشق الولد في رشاقة الحصان البلاستيكي الأزرق، تحسس الوالد مافي جيبه، وتنهد الجد على الخيبة.

ينادي على طفل في مثل عمره.

يشتري منه سيجارة وينفث دخانها في وجهه

حسرة

ظل الولد يصر والوالد يراوغ والجد بينهما يرددس:

ـعلموا أولادكم الرماية والسباحة وركوب الخيل

استسلم الوالد، فرح الولد وردد الجدص:

ـعلموا أولادكم الرماية والسباحة وركوب الخيل

في مدينة الملاهي امتشق الولد في رشاقة الحصان البلاستيكي الأزرق، تحسس الوالد مافي جيبه، وتنهد الجد على الخيبة.

العولمة، بصيغة التنوع الثقافي

أحمد المديني



من القرارات الأولى التي اتخذها الرئيس الفرنسي الجديد نيكولا سركوزي، في إطار استكشاف المجال الدولي، وفهم أسلوب التعامل مع المستجدات الكونية، تكليفه للسيد هوبير فدرين، الدبلوماسي الفرنسي المحنك، والاشتراكي الأصيل، من مريدي الزعيم الراحل فرانسوا متيران، وأحد الأصدقاء الكبار لمنتدى أصيلة الدولي ؛نقول تكليفه بإعداد تقرير شامل عن موضوع "العولمة". لنترك جانبا الملابسات الخاصة التي قادت إلى هذا التكليف على الصعيد الداخلي لفرنسا، وهي هامة من غير شك، ولننظر في فحوى أن تكون ثاني خطوة يقوم بها خلَفُ شيراك في مجال السياسة الخارجية لبلاده، بعد ترميم شرخ دستور الإتحاد الأوروبي، هي القضية ذاتها التي نجتمع نحن، أيضا، أبناء

> لنترك جانبا الملابسات الخاصة التي قادت إلى هذا التكليف على الصعيد الداخلي لفرنسا، وهي هامة من غير شك، ولننظر في فحوى أن تكون ثاني خطوة يقوم بها خلَفُ شيراك

هذه الضفة الجنوبية في ظل شؤونها وشجونها يمكن سوق أسباب عدة لانتباه رئيس دولة أوروبية كبرى بحجم فرنسا، أن يضع في مقدم اهتمامه بالشأن الدولي، رغبة تعميق النظر في هذه التيمة وإشكالياتها، وإشعار الطرف الأمريكي، المعني الأول بمجالها وتبعاتها أنه ليس تابعا فكريا وسياسيا لهذا الطرف كما يجري ذلك على كل لسان، أي ليس أطلنطيا منبطحا من فصيلة توني بلير، بل يملك حصافة التفكير، ويتمتع بحرية وتباعد في أمور عالمية جوهرية، والدليل تكليفه البحث فيها مبدع مفهوم خرج من الكي دورسي بعنوان : "السياسة أحادية البعد" (l'Unilat é ralisme) كصفة قدحية، اتهامية في وجه السياسة الخارجية الأمريكية، صاحبة القرارات الإنفرادية والهيمنية .بيد أن

ما يجدر بنا التركيز عليه رهين في العمق، ومن طرف قوى مركزية، أولا، بالتشكيك في البدهيات، ورفض الإذعان لفكر المسلمات أو تحصيل الحاصل، أو كما يتحدث بعض الناس في أوساطنا الذين خانتهم النجابة، عن العولمة كما لو أنها قدر مقدور، وهم خرجوا من بين صلبها والترائب نعلم، ثانيا، أن التشكيك يقع في قلب العقلانية الغربية حين يتغيا ضبط العلائق والمسببات، وتحكيك المفاهيم للوصول إلى المنطق، والعولمة ليست بأي حال منطقا، ولا منظومة فكرية إلا عند من يرغبون في فرض واقعها وتسييد مكاسب مرضية لهم وعليه، يكون التشكيك، بناء على الدعوة إلى التأمل، طريقة، مسطرة لخلخلة المفهوم، الوضع الذي يفترض العولميون أنه محسوم. ونحب أن نخلص، ثالثا، إلى أهم ما نستقرئه في القرار الرئاسي الفرنسي، اعتباره العولمة مسألة، ومسلسلا متطورا ومفتوحا، من شأن أي إرادة سياسية، وقوة اقتصادية، وهوية جماعية، ونخبة فكرية أن تخضعه لقراءتها الخاصة، وتنظر إليه، من جهة الانخراط أو التحفظ، في ضوء مصالح واعتبارات تخص مصالحها وثقافتها، على الرغم من التعميمات الشائعة عن ما يشبه" قدرية "المفهوم.

إن مطلب مساءلة ظاهرة العولمة، وتجديد تعريفاتها، وتوليد مقاربات فهمها، واعتبارها مسلسلا من التحولات، لمما ينفي عنها أي صفة يقينية، أو ينزع أحيانا لتحويلها إلى نوع من" الدوغم ("المعتقد القطعي، العسفي، كما كان الأمر سابقا في مذهبية الأنظمة التوتاليتارية)، وإذا أخذناها، من وجهة نظر جاك أتالي، بوصفها ظاهرة تخص نهايات القرن الماضي وعصرنا الراهن، ولّدتها أسباب محددة، كما أنجبت أسباب أخرى ظواهر إيديولوجية وثقافية في مراحل سابقة من تاريخ الإنسانية - هذه، كما نلاحظ، رؤية تنسيبية وتنظر إلى التاريخ نظرة جدلية ودينامية -فإننا قادرون، عندئذ، على قراءتها في سياق الصيرورة، ومحاورتها بندّية ما وسعنا الأمر فهل هذا ممكن؟ لا إمكانية لأي جواب قبل معرفة سؤاله، مصدر سؤاله، أي العولمة نفسها، والحال أن الخوض في هذا المضمار يتطلب استحضارا تاريخيا، وجردا مسهبا لجملة معلومات وتعريفات من كل

إن مطلب مساءلة ظاهرة العولمة، وتجديد تعريفاتها، وتوليد مقاربات فهمها، واعتبارها مسلسلا من التحولات، لمما ينفي عنها أي صفة يقينية،

صنف، وأحيانا، إغراقا في تفاصيل ببليوغرافية بلا أول ولا آخر سنصبح وقتئذ في قلب شبكة من التقاطعات المعرفية والاقتصادية والإيديولوجية، ولن نزيد الأمر إلا تعقيدا بالإمكان أن نستعيض عن هذا المنحى بحصر المبادئ التي تقوم عليها وتجلو ملامحها، يمكن إيجازها في حضور الليبرالية نسقا إيديولوجيا فيها، وبالتالي اعتماد الرأسمالية نمطا اقتصاديا، على أساس توسع شامل وتداخل للمصالح والمؤسسات الصناعية والمالية المُدِرّة للربح عالميا، وقد خلقت بينها روابط فوق دولتية تتيح تدفق الرساميل وتسريع المبادلات والاستثمارات في التجارة الدولية، بما يظهر العالم في صورة سوق واحدة تسمح بها الثورة التكنولوجية، بما خلقته من وسائط اتصالات مثيرة تعتبر من التجليات البارزة للظاهرة، وبما يُدِرّ ربحا غير مسبوق على المؤسسات والأفراد، وبما شكّل في نظر البعض انتصارا ساحقا للرأسمالية هو ما دفع فوكوياما، مثلا، إلى إشهار أطروحته الرائجة عن ما أسماه "نهاية التاريخ" عقب سقوط جدار برلين. يعنينا من وراء هذه المبادئ ما يفترض أن ظاهرة العولمة أنتجته وتنتجه كثقافة، نقصد الثقافة بمعناها العام، لاالمعرفي العالم بالضرورة، في بلورة لقيم ومفاهيم ذات مصدر واحد، ومكرسة لقطبية واحدة، مستحوذة على الثروات ومدمّرة للهويات، ومعمّقة أكثر فأكثر للفوارق الشاسعة القائمة سلفا بين الأمم الأغنى والأخرى الأشد فقرا وتخلفا.

نحن لا نعرف على وجه التحديد ما هو مضمون ثقافة العولمة، بقدر ما تعرفنا على خطاب دعاتها الذين يتحدثون، في نظرنا، لغة استعمارية جديدة، أي لا تكاد تختلف في الجوهر عن محتوى الخطاب الكولونيالي، مع فارق أن المخاطَبين، يعيشون في ظل سيادة مزعومة، هي بالذات ما تنهشها القوى العولمية، وتزيد في تهميش شعوبها واستلحاق نخبها بمدار قرارها وكذا بقدر معرفتنا بأن المفاتيح المؤهلة لإنتاج هذه الثقافة حكر على بلدان محدودة، وهو ما ينجم عنه حتما تركيز وتكثيف للقدرات، لجهة، وزيادة انعدام التكافؤ وتفقير حظوظ النمو والتقدم، لجهة ثانية، أي للأغلبية الساحقة لسكان المعمور، وذلك انطلاقا من إحصائية أن خمس

> نحن لا نعرف على وجه التحديد ما هو مضمون ثقافة العولمة، بقدر ما تعرفنا على خطاب دعاتها الذين يتحدثون، في نظرنا، لغة استعمارية جديدة،

البشرية ينتج ويستهلك أربعة أخماس الثروة العالمية. وإذا ما استثنينا التمظهرات الاستعراضية لوسائط الإتصال والتدفق العالي للمعلومات وسرعة وسهولة تداولها، وما شاكل، وهو إيجابي من غير شك، يصبح من الأنسب ربما فحص مفهوم هذه الثقافة من وجوهها غير المرغوب فيها، أو الشوائب التي تؤخذ عليها، بالأحرى على القوى الهائلة، المنتجة لها وليكن معلوما أننا لا نرغب لا في إعداد صك اتهام، ولا لرصد السلبيات والإيجابيات، وإنما هي طريقة من بين طرق شتى لمعالجة الموضوع .لاشك أن أول شائبة تتمثل في الإستخدام اللامشروط لليبرالية لا تتورع عن ابتلاع كل ما يقف عائقا في وجه تحقيق مصالحها طبعا، ليس هذا جديدا فالغرب خاض حروبه وحملاته الإستعمارية باسم المبدأ نفسه، وواجه النازية والفاشية لإقرار الحرية وبغية استتباب الديمقراطية، في الوقت ذاته الذي كانت شعوب الجنوب ترزح تحت نير احتلاله، وُتسخّر موادَها الأولية وكل طاقاتها لتحريك آلته الصناعية وترسيخ مداميك اقتصاده الرأسمالي، الذي يقال اليوم إن العولمة هي أعلى تتويج له هي، إذن، مفارقات،

وثقافة العولمة، بمعناها العام، تبني عموما منظومة من المفارقات تخص مبادئ الحرية، والمساواة، والحق في الخصوصية، وحق التعدد، وأهمية التنوع الثقافي.

وثقافة العولمة، بمعناها العام، تبني عموما منظومة من المفارقات تخص مبادئ الحرية، والمساواة، والحق في الخصوصية، وحق التعدد، وأهمية التنوع الثقافي. تقابل نقائض لها تنفيها من حيث تعلن إيديولوجيتها الليبرالية الأم شعارا وخصائص، الشيء الذي ينتج حالات عدم فهم وتشوشا في تلقي المفاهيم، واختلالا في العلاقة مع منظومة أفكار وأشكال تعبير وسلوك مطروحة على مستوى التحدي، بل القطيعة مع ما سبقها. فبم يتعلق الأمر، إذن، وكيف يمكن، والحالة هذه، لثقافة أخرى، لمثقفين من طينة أخرى، أن يتحاوروا مع هذه المنظومة، أن ينفتحوا عليها، فيما تنزع العولمة، بأي فهم شئنا لها، إلى تجاوز ثقافتهم، لا مبالغة إن قلنا إلى إلغائها، والسعي في الآن عينه لكسبهم إلى مدارها على أساس مبدأ التبعية، لا الحرية والتحرر اللتين يفترض أنهما محركها.

لكن، ألم نقفز على السؤال الأهم الذي كان سيجنبنا الوقوع في ما نعتبره التباسا، ويؤدي إلى تشخيص حالة المفارقة ووضع التناقض، نعني طرح سؤال الثقافة ذاتها، بما يؤهل وجودها، ويُشترط

لمحتواها؟ أجل، إن الثقافة بصرف النظر عن محتواها هي، من بين عديد تعريفاتها، معرفة نظرية وخبرة حياتية وتجريبية مكتسبة ومطوّعة بالممارسة، ما يتطلب سلفا ضرورة تراكم موادها، وتواتر ورسوخ معانيها وهياكلها، وتنضيد أشكالها التعبيرية ولكي تتبلور وفق هذه الأنساق تحتاج إلى الزمن الكافي، وإلى تفاعل الخبرات والتجارب البشرية داخلها وحولها، تمتحنها بالحوار، تارة، بالتحدي أخرى، وعموما يعتبر الحاضر، كسياق لفعل يومي، والمستقبل كديمومة لهذا الفعل مع ضمان تأثيراته، محكا لتقدير وجود حقيقي لهذه الثقافة، أيا كانت قدرات الهيمنة التي تتبجح بها، على غرار ما عليه العولمة بالضبط. ربما التحقنا، نحن العرب، بحكم ظروفنا الثقافية ومحدودية ظروفنا الموضوعية المعلومة، بركب هذه الأخيرة متأخرين بل العالم الغربي، ممثلا في القارة العجوز، لم يفطن هو ذاته إلى انبثاق هذا العملاق المثير إلا في العقد الأخير من القرن الماضي، رغم تجذره في العالم الرأسمالي وانخراطه الدائم في صنع إوالياته، ما يعني في المثالين أننا إزاء ظاهرة جديدة، مستجدة، لم

من الطبيعي أن الثقافتين الغربية والعربية، على تفاوت مستوياتهما وإيقاع تطورهما، أبديتا ردود فعل تجاه الظاهرة العولمية، وهذا يحسب لصالح الأخيرة بالدرجة الأولى، باعتبار أنها تتجه لهز قلاع، وخلخلة ثوابت،

يستقر الجدل حولها، ولا تعرف لها مفاهيم ومشخصات ثابتة، عدا العرضي والإستهلاكي والمثير، نكاد نقول المبتذل، وتطرح أحيانا بطريقة سجالية، وأقرب إلى تقليعة للزهو، لا مادة للمعرفة ومحتوى للتأمل. ولا نستطيع أن نتهم هذا العالم الأخير، لا بالمحافظة، ولا بالتخلف في ملاحقة التطور بأشكاله ولغاياته المختلفة، إذا كان يبدي أكثر من تحفظ وممانعة تجاه الظاهرة، ونراه يستمر في طرح السؤال تلو السؤال عن فحواها، وأساليب تطبيقها وتبعاتها.

من الطبيعي أن الثقافتين الغربية والعربية، على تفاوت مستوياتهما وإيقاع تطورهما، أبديتا ردود فعل تجاه الظاهرة العولمية، وهذا يحسب لصالح الأخيرة بالدرجة الأولى، باعتبار أنها تتجه لهز قلاع، وخلخلة ثوابت، والسيطرة على سلطة\سلطات في عديد مجالات حاسمة، أخطرها المجال المالي - الاقتصادي وإذا كان هذا في حال الأولى يدخل في نطاق التفاعل الخلاق أو المتوتر، كما يتمثل في توليد ردود فعل إعادة طرح الأسئلة من كل نوع، والمتجهة جلها نحو استشراف المستقبل، عبر صيرورة

القطيعة المعرفية ؛ فإننا لا نستطيع في حال الثقافة العربية، المسماة معاصرة، أخذها بأي مقياس، لا بسبب اتساع الهوة بين الثقافتين، وتباين سياقيهما التاريخي والحضاري، لعمري إنه من نافل القول، ولكن، أساسا، لأن الأخيرة تفتقد تماما في هذا الراهن الحرج كل تماسك وانسجام يحددان لها هوية ومنطقا معينين، بما يجعلها قابلة للحوار والتفاعل مع الآفاق الأجنبية. لقد كان التحدي الأجنبي في مراحل تاريخية سابقة حافزا ومحرضا للعرب على تدارك تأخرهم، والسعي للالتحاق بركب المدنية الحديثة في وجوه التقدم العلمي والعمراني والاقتصادي، وكذا لإرساء أسس الدولة العصرية. يقينا أن زبدة الثقافة العربية الموسومة بالتحديث، والإنتاج الفكري والإبداعي لمثقفيها وأدبائها، مرجعهما التأثر بالغرب والاستمداد من مقومات وأصول مدنيته، وهي ما تزال كذلك في أفضل نماذجها المعلية لشعار الحداثة والتجديد والتيارات السلفية الإصلاحية التي انبثقت في العالم العربي والإسلامي مع نهايات القرن 19، ومطالع القرن العشرين، حتى وقد دعت إلى استعادة مجد غابر، والتشبث بسلف صالح، ومراعاة أصول، فإنها غرفت في دعوتها إلى نهضة جديدة من المنبع الغربي، ونزعت إلى انتقائية مريبة للفصل بين المنافع المادية والخبائث المضرة بمعتقدات المسلمين، ولكم هو طريف وذو دلالة ما يمكن سرده من أمثلة نحب أن نحيل إليها، لا في مصنفات الإصلاحيين المشاهير، فهي كثيرة التداول ومسفة أحيانا، بل في نصوص الرحالة الذين قاموا إما بسفارات رسمية إلى بلاد الإفرنج لغرض التماس أسباب التقدم لدى حكامها، أو رافقوا وفود طلاب العلم إلى عواصمها البهية، باريس ولندن في المقام الأول، رفاعة الطهطاوي وفارس الشدياق في المشرق ؛ لَمعانيها خير لسان .

لو كان بمقدورنا القول إن الثقافة العربية المعاصرة، هي فعلا ابنة عصرها وحالّة في زمنها ليصح انتسابها له ؛ لو كان بمقدورنا القول، أيضا، بأن هذه الثقافة بمن وما يمثلها تتجاور فيها تيارات ومذاهب، وتتعايش فيها وتتنافس ضروب من الفكر والإبداع ومشارب، لعدّ ذلك دليل حيوية وغنى، ولاستطعنا نحن العرب أن نعلن انتسابنا إلى التراث الإنساني بمجموع مكوناته، فما

لو كان بمقدورنا القول، أيضا، بأن هذه الثقافة بمن وما يمثلها تتجاور فيها تيارات ومذاهب، وتتعايش فيها وتتنافس ضروب من الفكر

الحداثة إلا تعبير راهن مُعيّن فيه، بقدر ما العولمة راهن فضاء محدد لا كل الفضاءات ؛ لكن الأمر مختلف إلى حد بعيد، وصورة هذه الثقافة ووضعها على درجة من التفكك والتداخل، بل التشوه، يعسر معه تنظيم بنياتها، واستخلاص مناهجها، وترتيب مقولاتها على سُلم منهجيات وتاريخ الأفكار، وهو ما كان متيسرا في الزمن النهضوي الأول، وما تلاه من عقود، إلى أن انفصمت العرى مع موجة الردة اللاحقة، المشهودة، ضد الفكر العقلاني ومطامح التحرر والتقدم يزيد هذه الثقافة ضمورا، والعاملين في حقلها تعثرا، ما تشكوه من ضعف، وتلاقيه من عناء في إنتاج معرفة، لا تكتفي باقتفاء أثر من تقدم إلى الأمام، وعَدّ سلفا نموذجا يُحتذى ؛ معرفة بقدر ما تتغذى من الكوني، تستقي من حاجات البيئة ومتطلبات الواقع، بذا تعيش زمنها ولا تغترب عن واقعها. إنها تتخذ من الكوني أداة إضافية لفهم أوصاب الواقع المحلي بدلا من الارتماء في أحضانه بكيفية عمياء، منفصلة عن الشروط الموضوعية المولدة لكل فكر، والمساعدة على نضجه. في هذا الصدد يعتبر مفهوم الحداثة بمجالاته أكثر المقولات أشكَلَة وتفخيخاً، تتضارب حوله الآراء، وتتبعثر المرجعيات والولاءات، ولا نقول تتعدد، بما يدل على فقدان البوصلة في مضانّ ثقافة أصبحت تابعة كليا تقريبا إلى مصادر خارجة عنها، تجد فيها رضاع حداثتها المزعومة، أو إلى سلفية مدعاة، عمياء وظلامية، تطوّح بكل جهود النهضة والتنوير الحديثين، وتقودنا، كما نشهد، إلى عصر انحطاط لا سابق له في تاريخنا صوفيما تعيش الثقافة الغربية زمن ما بعد الحداثة، وهو الشرفة التي تطل منها على زمن العولمة، وأسسها هي نقد فكر الحداثة، ومساءلته في أزماته ومقولاته الكبرى، أفقها ممتد دائما نحو المستقبل، لم تنجح الثقافة العربية في الإقلاع باتجاه حداثة تتعمق في أسئلة الحاضر والغد، أكثر من انشدادها إلى مراجعة الهياكل الفكرية التراثية، الغالبة عليها فهما وأفقا. بين هذين المنحيين تصطخب أفكار، وتموج تيارات، وتتحرق أجيال طموحٌ إلى التجديد والتغيير واكتساب الحق في الانتماء إلى عصر العقل والتقدم والنمو والتحديث العميق والسيادة والعدالة والعيش الكريم. فرغم أيّ لوحة كالحة

> لم تنجح الثقافة العربية في الإقلاع باتجاه حداثة تتعمق في أسئلة الحاضر والغد، أكثر من انشدادها إلى مراجعة الهياكل الفكرية التراثية،

السواد، ولطخات يمكن أن ترمى بها ما يطلق عليه تعميما الثقافة العربية، هنالك أخرى بديل تتنفس بصعوبة تحت حطام وحرائق الزمن العربي الراهن، الذي لا تكفي مثالب الردة والاستبداد وانتهاك السيادة وفقدان الأمل لوصف أهواله هنالك، رغم كل شيء، نزعة نقدية قوية تعمل على إعادة النظر في المسلمات، أفادت من التطور النوعي الذي قفزت إليه العلوم الإنسانية محتوى ومناهج، على الخصوص، وعلى هذه النزعة المعول في تطوير فكر عربي حداثي، عقلاني ما لا يمنع من أننا الآن نقف في لحظة تعارض شديدة، تتواجه فيها الأضداد، ويتعذر إزاءها بناء صرح للمقابلات، أردناها مقولات فكر، أو نماذج وجود.

أو يعقل، وكيف يتأتى، والحالة هذه، إقامة مقابلة، للبحث عن خيوط الربط والانفكاك، بين ما هو ذو قوة جبارة، هيمنية، تمثل ذروة تقدم البشرية، ومنتهى ما وصلت إليه عبر قوة أحادية كاسحة في ميادين التقدم العلمي والتحكم في مقدرات الحياة والنمو للعالم أجمع، وبين شعوب في أسفل سلم النمو، تصارع الأمراض الفتاكة لتفشي الأمية، والمرض، والبطالة، وضعف التنمية، وهشاشة البنيات الإنتاجية، وشبه انعدام لدولة المؤسسات والقانون، ومثله كثير، يستحيل معه، في نهاية المطاف، لأي ثقافة تنبثق من هذه المجتمعات، وكيفما كان أتون الصراع الإيجابي الدائر فيها، وممارسات التجديد المنتعشة في رحابها، أن تتميز بموقف خصوصي أو تعلن هوية مستقلة، مالكة لإرادة، لحق وحرية الاختيار، فهنا مدار الرهان كله. أغلب المثقفين العرب الذين قاربوا العلاقة بمجال العولمة، وفيهم كثير من الجامعيين، نراهم مذعنين إن لم نقل مستسلمين، لا حول لهم ولا قوة، شأن بلدانهم وحكوماتها، تعلن أن أقصى ما تستطيعه أمام مد جارف هو التكيف والملاءمة، وإعادة ترتيب البيت بما ينسجم مع الإملاءات الخارجية، لا وفق متطلباته الخاصة، وهو موقف سهل، يمثل استقالة من التفكير في الذات، لاسيما حين يُنظر إلى الموضوع من زاوية تقنية ومركنتلية بحت أود الإحالة إلى نموذج مغربي وقفت عنده أخيرا، أعتبره ذا دلالة في هذا الصدد، يقول صاحبه (نزهة لحريشي، جامعية ومسؤولة مؤسسة تجارية بالمغرب) :"إن العولمة واقع

أغلب المثقفين العرب الذين قاربوا العلاقة بمجال العولمة، نراهم مذعنين إن لم نقل مستسلمين، لا حول لهم

وليس اختيارا، ونظرا لارتباطها بالانفتاح وتحرير السوق وثورة تكنولوجيا الإعلام والاتصال، فقد قلبت رأسا على عقب المنظومة الاقتصادية :تفكيك سلسلة القيم في اتجاه إعادة النظر في الاندماجات العمودية داخل السلاسل الإنتاجية، وبذلك أضحت كل سلسلة سوقا من تلك السلسلة لا تحميها أية حواجز، مما سمح بذلك الارتباط بالأنترنيت الذي يمنح الامتياز لمقاولين جدد وبتوفير الخدمات عن بعد (أوفشورينغ، على سبيل المثال) الإتحاد الإشتراكي، 07/07/05 ؛ هذه فقرة ممهدة لموضوع يحمل عنوان "مغرب الإصلاحات وتحدي الانفتاح" مليء بالرطانات التقنوية، والخطاطات الاقتصادية المستعارة، نموذج لفهم محدود تتقلص فيه عملية التفاعل مع الأفق العولمي، لدى بعض النخب، إلى تحويل الأوطان -تسمية هناك من يرى أنها آيلة إلى الزوال - إلى شبه وكالات فرعية لتسيير المبادلات وتدبير الرساميل، رغم ما يسمى بخلق "استرتتيجية تموقع" جديد في السوق العالمية هدفها خدمة التنمية الداخلية (كذا). أما التفكير في العلاقة بالعولمة من ناحية

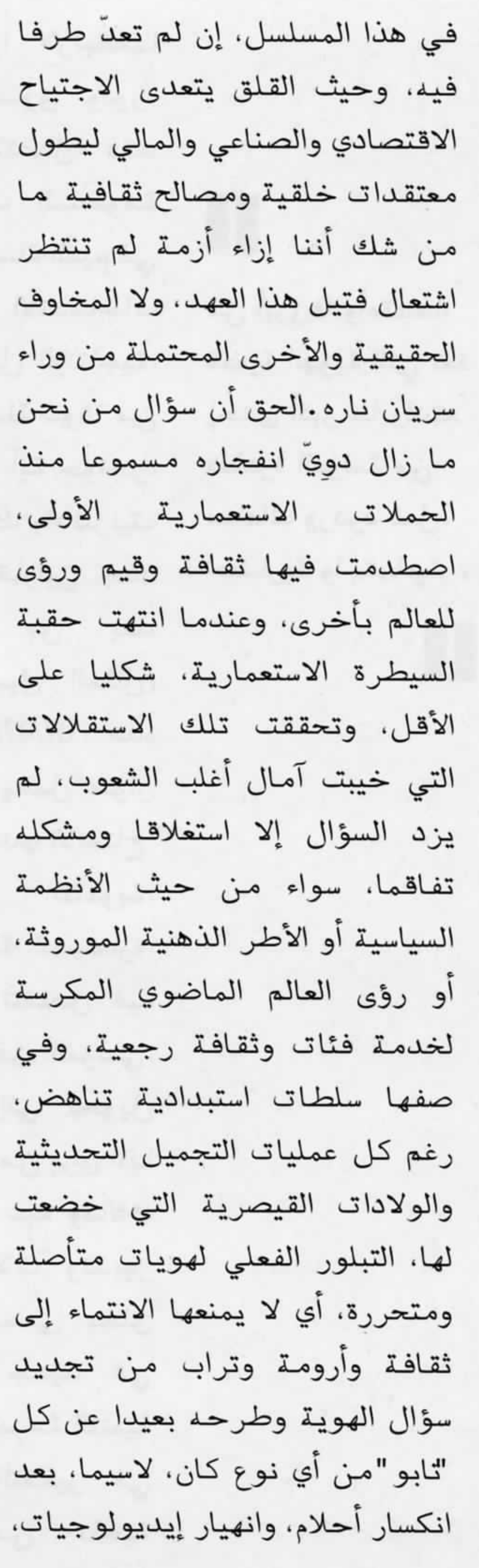
من أبرزها وأعقدها، قضية الهوية التي تعد إحدى أكبر ما ولدته ظاهرة العولمة من مناعات وردود فعل، حضارية واجتماعية .

انعكاساتها على المستوى الاجتماعي، والفكري، والعقيدي، والتربوي، وبما يتصل بهوية المجتمعات التي باتت عرضة لهذا المد الجارف، أي قراءتها من منظور استراتيجي، فقلّ أن يحظى بالمعالجة، تتم مقاربته عشوائيا وبأسلوب يغلب عليه التعميم، يمكن التعرف عليه في أدبيات أحزاب وتيارات معينة، حين تريد إثبات انتمائها إلى الأفق الحداثي، من غير أن يكلف قادتها، وهم منظروها، أنفسهم عناء توفير الصيغ الفكرية القادرة على توضيح معنى العلاقة وتنظيمها، وضبطها حول قضايا وإشكاليات محددة.

من أبرزها وأعقدها، قضية الهوية التي تعد إحدى أكبر ما ولدته ظاهرة العولمة من مناعات وردود فعل، حضارية واجتماعية. ذلك أنها تمس، في الجوهر، مدار الاتصال والانفصال بين الأجيال، ونخبها، حول مفهوم الذات بمرتكزاتها العقيدية والتاريخية والوطنية، ما يعتبر في إجماع معين بمثابة ثوابت، من ناحية، ثم المكونات الباقية، المكتسبة في حاضر متطور، منفتح على منجزات العالم الخارجي بثقافاته وأنماط عيشه المتعددة، من ناحية ثانية .وتتخذ هذه القضية في

السجال الدائر حول العولمة أشكالا وتعرف نقاشات أبعد بكثير من مجرد الحديث عن مدى حدود وإمكانات الانفتاح على الآخر "الغربي"، بطبيعة الحال، فهو تحصيل حاصل.كأن ثمة حقا وسيلة للاعتراض على هذا الانفتاح أو نقض مبدئه، ونحن نعلم أن الآخر المعنِيّ غزا وتوسّع واقتحم كل الآفاق خارج حدوده الجغرافية واللغوية، منتقلا من حملات التبشير إلى الحملات الاستعمارية والاستيطانية إلى المسلسل الأمبريالي، فوصولا إلى هذه العولمة.فضلا عن أن فعل الانفتاح لا يتم من طرف واحد، وهو أساسا ثنائية تنبني على التفاعل، بقدر ما تتطلب مسبقا لوجودها درجة معقولة من التكافؤ والنّدية. فهل كان للشعوب المغلوبة على أمرها أي قوة لرد منفتحين جاؤوا إليها بصيغة نهب ثرواتها، واغتصاب سيادتها، وتدمير ما تعتبره عالمها المطلق، هويتها؟ !

أمّا مع عهد العولمة فإن الخوف على الهوية بات أقوى وأهلع من ذي قبل، وهي نفسها ولّدت من هذه الناحية ردود فعل عنيفة، وفي مناطق من العالم تبدو للوهلة الأولى محصنة، ومنخرطة إلى أبعد الحدود


في هذا المسلسل، إن لم تعدّ طرفا فيه، وحيث القلق يتعدى الاجتياح الاقتصادي والصناعي والمالي ليطول معتقدات خلقية ومصالح ثقافية ما من شك أننا إزاء أزمة لم تنتظر اشتعال فتيل هذا العهد، ولا المخاوف الحقيقية والأخرى المحتملة من وراء سريان ناره.الحق أن سؤال من نحن ما زال دوِيّ انفجاره مسموعا منذ الحملات الاستعمارية الأولى، اصطدمت فيها ثقافة وقيم ورؤى للعالم بأخرى، وعندما انتهت حقبة السيطرة الاستعمارية، شكليا على الأقل، وتحققت تلك الاستقلالات التي خيبت آمال أغلب الشعوب، لم يزد السؤال إلا استغلاقا ومشكله تفاقما، سواء من حيث الأنظمة السياسية أو الأطر الذهنية الموروثة، أو رؤى العالم الماضوي المكرسة لخدمة فئات وثقافة رجعية، وفي صفها سلطات استبدادية تناهض، رغم كل عمليات التجميل التحديثية والولادات القيصرية التي خضعت لها، التبلور الفعلي لهويات متأصلة ومتحررة، أي لا يمنعها الانتماء إلى ثقافة وأرومة وتراب من تجديد سؤال الهوية وطرحه بعيدا عن كل "تابو"من أي نوع كان، لاسيما، بعد انكسار أحلام، وانهيار إيديولوجيات،

أمّا مع عهد العولمة فإن الخوف على الهوية بات أقوى وأهلع من ذي قبل، وهي نفسها ولّدت من هذه الناحية ردود فعل عنيفة،

والإحساس، بالنسبة للعرب يظهرون، مثلا، أنهم كأنما يعودون إلى نقطة الصفر، هناك من حيث انطلقوا، منذ قرن ونيف، يبحثون عن النهضة، وأحيانا، ما قبل النهضة، على المستويات كافة، عجبا، كأن التاريخ يراوح مكانه !إن الفزع الذي ولدته العولمة تجاه مسألة الهوية وردود الفعل ناجم، هذه المرة، عن الإحساس بكون الظاهرة كاسحة، لا تبقي ولا تذر، باعتبار ما يحكمها من آليات مادية قادرة على إحداث انقلاب في الشروط الموضوعية للمجتمعات التي تنتشر فيها، بما ينجم عنها كانعكاسات حتمية على صعيد خلخلة الثوابت والتقاليد، وخلق قيم وأنماط سلوك دخيلة على الطبيعة الأصلية للسكان ومعتقداتهم. وإذا كان هؤلاء يلاحظون باستمرار الانقلابات المتلاحقة لشروط حياتهم المادية، تطولها تغييرات حاسمة أو متفاوتة، حسب الطبقات الاجتماعية، ودرجة الارتباط بمسلسل إنتاجي بعينه، أي عموما ما يتصل بالبنية التحتية، فإن التغييرات التي تمس البنية الفوقية، سواء تسربت بخفوت، أو اقتحمت بعنف، تكون محط تساؤل وقلق، وتتعرض لأقوى الممانعات. فإزاء العولمة تحس الجماعة المستقرة في فضائها وثقافتها الأصلية بخطر يهدد هذين المجالين، بالمنافسة أو مجرد الظهور في أشكال بعينها. وأمام وتيرة تسارع التغييرات، وعدم معرفة مضامينها ولا مراميها بشكل جيد، فإن الشكوك تتزايد تجاهها، خاصة في مجتمعات تهيمن عليها أفكار وطرائق حياة محافظة وتقليدية، وتتنامى داخلها تنظيمات وتيارات، تتعدد شعاراتها وألويتها بين دينية عقيدية، وخلقية تربوية، وإيديولوجية سياسية، وفي الأحوال كلها نراها تتخندق وراء الحفاظ على الهوية والثوابت (كذا). هنا يختلط الحابل بالنابل، ولا نكاد نعرف بأي هوية يتعلق الأمر، ولا على م يحدث الاعتراض، ذلك أننا بتنا نشهد نزوعا نحو التهويل والتغويل لكل ما هو يتخذ لبوسا أو منحى عولميا لمجرد علوق سمة خارجية، أجنبية به، تتحول عند القوى المحافظة إلى مسّ بأصالة مزعومة.

هكذا، إما لسبب مغرض، مبني على تشويه الحقائق وتحريف المقاصد، أو لأن تيار العولمة، بتجلياته وأدواته المتباينة، الظاهر فيها والخفي، الجاهز والكامن، إما لا يعرّف بنفسه بما يلزم، أو لأن آلياته

> فإزاء العولمة تحس الجماعة المستقرة في فضائها وثقافتها الأصلية بخطر يهدد هذين المجالين، بالمنافسة أو مجرد الظهور في أشكال بعينها.

المتجبرة، لا تحفل، أصلا، بالممانعة والاحتجاج، طالما أنها تعول على الاكتساح المادي ولا تولي إلا أقل الأهمية للمعضلات والانفجارات ذات الطبيعة الهوّياتية والثقافية ؛ نقول، هكذا ينجم عن هذه الحالة عرقلة لجهود ومظاهر التحديث، وتصبح العولمة، بما أنها حداثية وأكثر بكل تأكيد، مرادفة لكل الشرور، وبالتالي عدوا للعبد والخالق ينبغي التصدي له ؛ من هذه الناحية يصبح كل ما يُنظر إليه تحرشا بالهوية التي تريد العولمة، أو نتائجها المرتقبة، المغوّلة، الإجهاز عليها، مسّاً بالملة ووبالاً أيَّ وبال، يتداعى له المومنون بالاستصراخ والدعوة للاصطفاف في دعاوى جهادية واضحة ومعلنة، وأخرى منافقة ومتسترة، تلعب في مساحة الما -بين، وإن اتحد الهدف. ولا حاجة إلى القول أننا أمام تماه مغلوط، ومن الناحيتين يصنع معرفة مزورة بالموضوع، ويباعد شقة أي تواصل ضروري أو ممكن.

أما الفكر العربي الحديث والمعاصر فإنه، وعلى غرار الجماعة التي يحيا فيها، يتحرك تجاه هذه الإشكالية في ساحة رد الفعل أكثر من التأمل المجتهد، والرأي المبادر، وبإجمال يمكن اختصاره في أربعة

أما الفكر العربي الحديث والمعاصر فإنه، وعلى غرار الجماعة التي يحيا فيها، يتحرك تجاه هذه الإشكالية في ساحة رد الفعل أكثر من التأمل المجتهد، والرأي المبادر،

مواقف : أصولية متشددة ؛ وسطية انتقائية، ومصالحة ؛ انحياز مطلق إلى إعادة تشكيل الهوية بعيون غربية ؛ رؤية مؤصلة، نقدية، تقوم على نوع من التركيب العقلاني والجدل الحي بين الخصوصيات النيرة للذات بميراثها الوطني القومي، وبين المكونات والعطاء الخلاق لما يقع خارجها، وبالتفاعل سيصبح منها. هذا الموقف الأخير نعتبره التفكير الحصيف، الأقرب إلى تحقيق ضبط إيقاع الصراع، وجعل الهويات متملكة لروحها الضاربة في عمق التاريخ، إن كانت كذلك فعلا، ومندرجة بتزامن في النسق الحضاري المستقبلي، منتجة داخله. لكنه، في الآن عينه، الأضعف قياسا بالمواقف الثلاثة الأولى، تجد وسائل تمكينها، وأكبر الفئات الاجتماعية لخدمة وترويج دعاواها. ومن أسف فإن نزعة التغريب، الحداثوية، والتنصل من الموروث التاريخي والقومي، لغة وثقافة وقيما، رغم ما في هذا الموروث من خسارات، إضافة إلى تصدع الآمال الوطنية، واندحار إيديولوجيات، وأفول قيادات وريادات، تسهم، يا للمفارقة، في تجذير التشبث بالهوية المنغلقة والارتدادية، والرافضة لكل

آخر، حدا يستخدم العنف والإرهاب خطة فكر وعمل للوصول إلى الهدف المنشود.ليست هذه الخطاطة الواصفة نظرية، ولا مجردة، بل هي خلاصة مختزلة جدا لفحص وقراءة الخريطة الفكرية والسياسية والاجتماعية الراسمة لحدود الجغرافيا العربية، رغم أنها تتشخص اليوم في تضاريس بالغة التعقيد والتداخل، على صورة المجتمعات والقوى والتيارات القائمة فيها، وحيث نعاين حاليا أشكالا وألوانا من الصراعات والصدامات، بين الكتل الاجتماعية في ما بينها، ثم بين الحكام والمحكومين، وأخيرا وليس آخرا، بين إرادات التحرر والسيادة الوطنية والقومية وقوى الهيمنة والتدخل الأجنبي، التي تقوم باسم نشر مبادئ الحرية والديمقراطية وحقوق الإنسان، بعمليات تدمير لحضارات، ونهب لثروات، وتشريد شعوب، تذهب إلى تحقيق أهداف عولمتها مباشرة، وفي وضح النهار بالصواريخ العابرة للقارات.

إزاء تضارب شبه تام للفكر والجماعات حول ظاهرة العولمة، وقضية الهوية المركزية في قلبها، تتقدم أطراف فكرية بمعالجة تراعي المصالح كافة، وتدرأ الشبهات، تتلخص في أطروحة : التنوع الثقافي. وتكتسب هذه الأطروحة أهميتها ومصداقيتها من كونها منبثقة عن المجتمع الدولي، في صورة منظمة الثقافة والتربية والعلوم (اليونسكو)التي ناقشت وتبنت وثيقة احتاجت إلى وقت طويل من الحوار، وحتى السجال، بين الأطراف المدافعة عنها، جلها من الدول السائرة في طرق النمو، وهي المعرضة لاكتساح العولمة، والأخرى الصناعية صاحبة المصلحة في فرض نموذجها، وفيه صورتها الثقافية، لا عجب أن تكون الولايات المتحدة، الأمريكية، ومن يدور في فلكها، من أعتى المعارضين لها، الرافضين التوقيع عليها، وخرجت بوثيقة رسمية تبنتها المنظمة المذكورة سنة 2005، والعمل متواصل لتنفيذ بنودها .

بداية يُقصد بعبارة "التنوع الثقافي" تعدد تعبيرات الجماعة والمجتمعات عن ثقافاتها، وأشكال انتقال هذه الثقافات، بالمضامين الحاملة لها، ويعني المضمون الثقافي المعاني الرمزية والأبعاد الفنية والقيم الثقافية المستمدة من الهويات الثقافية أو المعبرة عنها. تسجل الأطروحة أن العولمة، أولا،

إزاء تضارب شبه تام للفكر والجماعات حول ظاهرة العولمة، وقضية الهوية المركزية في قلبها، تتقدم أطراف فكرية بمعالجة تراعي المصالح كافة، وتدرأ الشبهات، تتلخص في أطروحة : التنوع الثقافي.

بنشرها لمبادئ السوق قد خلقت أشكالا من انعدام المساواة، باختلال التوازن بين البلدان الغنية والفقيرة، وأن كثيرا من الدول لم تعد قادرة على التحكم في التدفق المتنقل للأفكار ومصادر المعلومات والصور، وإلى اتساع الهوة التعليمية بين النخب والباقين. لتنتقل إلى تساؤل كيف يمكن تكوين مجتمعات متعددة، وتتقاسم في آن واحد شعورا بالانتماء المشترك. وتُبذل أطروحة التنوع الثقافي حاضرا بناء على إرث في مجتمعات سابقة تشكلت من مجموعات ثقافية متعددة، فيما أن خاصيتها الجديدة، المائزة، في كونها تظهر في سياق عولمة متنامية للاقتصاد والثقافة تقود، من جهة، إلى تجانس في ميادين عديدة، وإلى شعور متنام بالهجنة، في ميادين غيرها، من جهة أخرى. وتنتبه إلى حالة المخاوف من فقدان الهوية، التي تؤدي بدورها إلى نهج إعادة اكتشاف الذات، وابتداع تقاليد أصلية، محلية؛ لتخلص في الأخير إلى :أن غالبية المجتمعات مدعوة للتوفيق بين المطلب المزدوج للوحدة والتنوع، فبدون الوحدة لا يمكن الحفاظ على التماسك، وتوفر التفكير

> تعتمد أطروحة التنوع الثقافي جملة مبادئ أهمها :تساوي جميع الثقافات في الكرامة وفي جدارة الاحترام؛ مبدأ الانتفاع المنصف؛ مبدأ الانفتاح والتوازن.

الجمعي، أما التنوع فهو حقيقة حتمية، وعامل إثراء للحياة؛هذا التنوع يتطلب إدماج الثقافة كعنصر أساس في السياسات الوطنية والدولية؛ ثم إنه يزدهر في رحاب الديمقراطية والتسامح والعدالة الاجتماعية والاحترام المتبادل بين الشعوب، ويحتاج إلى إقرار السلام. هذا وتعتمد أطروحة التنوع الثقافي جملة مَبادئ أهمها :تساوي جميع الثقافات في الكرامة وفي جدارة الاحترام؛ مبدأ الانتفاع المنصف؛ مبدأ الانفتاح والتوازن.

من الطريف، لا بل من المفهوم جدا، أن الولايات المتحدة الأمريكية اعترضت بضراوة على الوثيقة، تعتبر جادة أن إقرار التنوع الثقافي يعرقل سوق الصناعات الثقافية، ويضر بمصالحها؛ ترى أن التنوع يفرض حالات"الاستثناء الثقافي "وهو، مثلا، موقف تتشبث به فرنسا، دعما لمنتجاتها الفنية، أي يؤدي إلى تحديد دخول المنتجات ويضر بانفتاح الأسواق، أي بتدفق البضائع والرساميل مطلقا، باسم الدفاع عن ليبرالية عمياء، لنشر عولمة كاسحة، ديانتها السوق، ولا تبالي بالحطام خلفها، كما لا تبالي ديموقراطية مغشوشة بإبادة أمة بأكملها .

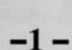
إضاءة

محمد اشويكة



الـ" *Hand Cam* "

أو عري الكائن



> راهنت التكنولوجيات البصرية الحديثة على تزويد الإنسان بأعين إضافية تختلف وظائفها وتجعل استعمالاتها متعددة

- 1 -

طفحت في السنوات الأخيرة مصطلحات تقنية عديدة ترتبط بالمجال البصري من قبيل الـ "Hand Cam" و"Web Cam" و"GSM Cam"... وغيرها من الكاميرات المحمولة، اليدوية، المتحركة أو الثابتة - وهي" أعين "اصطناعية أتاحت استعمال الكاميرا كعين" بشرية - تقنية "للإنسان المعاصر - مع هذه الطفرة، وفي ظل الاستعمالات المتعددة لمبتكراتها البصرية - تتوالد عدة إشكالات تقنية ووجودية وأخلاقية -

راهنت التكنولوجيات البصرية الحديثة على تزويد الإنسان بأعين إضافية تختلف وظائفها وتجعل استعمالاتها متعددة وسهلة الاستعمال ولا تتطلب الكثير من الإضاءة أو الدراية أو الضبط (Le réglage) فغالبا ما يتم ضبطها بشكل أوتوماتيكي مما يجعلها تتلاءم وكافة أو جل الوضعيات التي يكون فيها وعليها المُسْتَعْمِل.

ما يثير في هذه الأدوات عدم اقتصارها على فئة دون أخرى، وانتشارها لدى فئات وطبقات اجتماعية متنوعة - أثمنتها تكاد تكون في" المتناول"، وكأن العصر الحالي يريد من الإنسان المعاصر أن يرى أكثر !أو يرى أنه لا يرى أكثر !أو لا يحسن الرؤية!

2

عندما يضع الإنسان بينه وبين الموضوع "المُصَور" عينا أخرى، أو يضع عينه في العين الاصطناعية، تتبدل لديه الرؤية، ويُفْرَض عليه التجزيء، ويضع خبرته البصرية الطبيعية أمام محك الآلة.

تفرض عليه هذه الوضعية التأرجح بشكل مفارق بين السلبي والإيجابي، إذ ما حدود حرية الفرد في التقاط ما يريد؟ هل العالم أستوديو مفتوح للعموم؟ هل الكاميرات الشخصية تصور المواضيع المرتبطة بشخص حاملها ولا تتجاوز ما سواه؟ ما دور الأخلاق هنا وما حدودها؟ كيف يتسنى للإنسان باعتباره كائنا فضوليا كبح "غريزة حب التصوير"؟

3

أصبح الإنسان يصور نفسه ويصور العالم. إن هذه الإدارة الذاتية لدواليب الآلة وشروط إنتاج الصورة عبرها، جعلت الإنسان كائنا مزودا بطاقة تفاعلية وانفعالية تجاه نفسه وتجاه العالم[1] غالبا ما نشاهد في الشارع أناسا يصورون أنفسهم في أوضاع وبتقنيات مختلفة تثير الكثير من التساؤل : لماذا بهذه الطريقة؟ ما الطرق الممكنة للرؤية الذاتية؟ هل يتوصلون إلى صورة تحقق لهم الرضا التام عن أنفسهم؟ أم أن عملية التصوير الذاتي عملية متجددة وخاضعة لظروف وحالات عدة؟

عندما يحمل الكائن كاميراه اليدوية المحمولة، وهي كاميرا خفيفة الوزن، لها قدرات تقنية لا تصل إلى مستوى الجودة التقنية

هل العالم أستوديو مفتوح للعموم؟ هل الكاميرات الشخصية تصور المواضيع المرتبطة بشخص حاملها ولا تتجاوز ما سواه؟

الاحترافية ولكنها تضمن جودة مقنعة لحاملها على الأقل ؛ فإنه يضمن أن تَلِجَ معه كل الأماكن)مع استثناءات قليلة (... إن في ذلك "ولوجا لعوالم الكائنات الأخرى" يتجاوز الأمر مجرد حمل للكاميرات، ليتحول فعل الحمل ذلك إلى "حمل""أناس"آخرين : عندما يتم تصوير كائن، تلتقط الكاميرا ملامح لحظة إنسانية، وتصور حالة نفسية واجتماعية وثقافية - تصور موضوعا تحول بفعل تلك الآلة إلى متعة، إلى فرجة، إلى مجال واسع للتأويل - وبالتالي، لا يصبح ذلك مجرد استمتاع وتسلية بصرية، بل عملية أَرْشَفَةٍ وتدوين قد يفكر صاحبه في بثه داخل أمكنة وخلال أزمنة مختلفة تتجاوز حدود ونطاقات الاستعمالات الشخصية كالبث المنزلي العائلي أو عبر شبكة الانترنيت أو التجميع في المدونات الشخصية الرقمية... وهذا ينقلنا من الفعل الفردي (الرؤية الذاتية) إلى الفعل الجماعي (الرؤية المتقاطعة)... فكيف تتداخل هذه المستويات؟

- 4 -

يغير استعمال هذه الكاميرات موقفنا كليا من العالم ويؤثر في تصورنا له وفق ما نصوره وما نريد

أن نصوره. هل نستطيع القول إن الإنسان المعاصر قد تحول بفعل هذه المستجدات البصرية إلى "عين تقنية كبيرة" مفتوحة على كل شيء ومنغلقة على كل شيء في آن؟ استطاعت هذه التكنولوجيات أن تخلق الوهم بأن كل شيء أصبح مباحا، وأن فعل الاقتحام البصري هذا لِلَحَظَاتِ الإنسان الأكثر فرحا، أو الأكثر قرحا... لا يفسر إلا شيئا واحدا قوة الحضارة الراهنة على تعرية الكائن المعاصر من كل شيء، وهنا لا أتحدث عن العري بمعناه الجنسي (الإيروتيكي أو البورنوغرافي) وإنما أتحدث عن تعريته من أي إحساس من شأنه أن يعيق الانتشار الكاسح للمنتجات المادية الاستهلاكية وخصوصا المتعلق منها بصناعة الوهم والفانتازم - إضافة إلى إيديولوجيا الرقابة التي أصبح كل واحد من هذه الكائنات يمارسها ضد نفسه وضد الآخرين عن وعي أو بدونه. إن غابت الأعين "الرسمية" العمومية الاحترافية)حضرت الأعين "الخاصة" (الشخصية الهاوية). الجميع منخرط في لعبة كاميرا خفية. فهل حالة الطبيعة مستمرة من حيث الجوهر، ولم يتغير إلا الشكل؟ أم أن طبيعة الإنسان تتأسس على البص والاستعراء والاستعراض؟

-5-

عندما تقع الأحداث الإنسانية المأساوية)تفجيرات 11 شتنبر وفيضانات تسونامي (، تظهر "الفرجة الفردية" "الرؤية الشخصية" "عين الهاوي" وتحول الحدث إلى مادة بصرية ذات قيمة عالمية مهمة تتسارع وكالات الأنباء والتلفزيونات لتخاطفها وتسويقها كمادة خبرية نادرة دون التفكير في أبعادها الإنسانية أو الأخلاقية... السبق والتفرد والربح هو الأهم.

إن الحضارة المعاصرة تسير نحو صناعة المراقبة الفردية عن طواعية وبرغبة واندفاع خالصين من الكائن البشري المعاصر، بل الأهم، إدخال ذلك في لعبة استهلاكية وفرجوية معقدة جدا.

إن الحضارة المعاصرة تسير نحو صناعة المراقبة الفردية عن طواعية وبرغبة واندفاع خالصين من الكائن البشري المعاصر، بل الأهم، إدخال ذلك في لعبة استهلاكية وفرجوية معقدة جدا.

-6-

في الدول المتقدمة تكنولوجيا، لا يكاد صدر أي كائن يخلو من تعليق آلة تصوير أو كاميرا يدوية محمولة أو هاتف محمول مزود بعدسة/كاميرا لاقطة... لقد تحولت هذه الآلات إلى أيقونات معاصرة "تزين" السَّمْتَ الإنساني المعاصر، لم تعد مجرد آلات لالتقاط لحظات خاصة تتفاوت قيمتها لدى كل

شخص : أعياد الميلاد، حفلات، أعراس... بل تم دمجها في إطار "اللباس العام" للشخصيات القاعدية. فعندما نتمعن بعمق يافطات الإشهار أو الحملات الدعائية الخاصة بتلك الأدوات، نستشف بعمق نية أصحابها في جعلها شيئا حميميا وعاديا وتزيينيا... إنها الأكسسوار المعاصر الذي يلغي الفروق بين الجنسين : الكل يعلقه قلادة في عنقه أو على كتفه أو... والفروق الاجتماعية تجده داخل الفيلات وداخل الأكواخ المعاصرة...أ ليست هذه لعبة إيديولوجية رقمية بصرية خالصة؟! أليست الـ "Hand Cam" خصوصا، جهازا من أجهزة المراقبة الشخصية والعمومية؟ ألم تقتحم الـ "Web Cam" كل المنازل؟ ألم تصبح تلك المنازل مكشوفة بفعل ذلك الاختراق التقني لمؤسسة الأسر باعتبارها مكانا حميميا جماعيا؟ ألم يعد صدر الإنسان حاملا للمفارقات : فهو كَاتِمٌ\مُجْهِرٌ !مكان لوضع القلادات\حامل لمصنعها المتنقل!

-7-

إن ما يؤكد ذلك محاولة شركات التلفزيون الاحتكارية العملاقة خلق برامج تحتوي منتوجات تلك "الأعين" الخارجة عن منظوماتها،

كمشكل الفردانية والأجواء المغلقة التي خلقتها الحضارة المعاصرة للكائن المعاصر، إذ جعلت منه كائنا فردانيا وحيدا ومنغلقا على ذاته، وفتحت بيته على العالم

وذلك من خلال برامج تهتم بها وتشجعها، بل تجازي المواضيع الفريدة من نوعها. وأظن أن المشرفين هنا، يريدون احتواء هذه الظاهرة احتواء لا يخلو من التوجيه المسبق والتحكم عن بعد... فهذه البرامج تحتفي بالمواضيع الثانوية إن لم نقل التافهة، وخصوصا التي تثير الضحك داخل عوالم الإنسان والحيوان معا، والتي لا تخرج في الغالب عن النطاق العائلي كأن نرى حادثة سقوط بسيطة ومضحكة أو مشاحنة بين قطين أو أحد الحيوانات الأليفة في وضعية ما- أليس في ذلك تدبير ما لهذه الظاهرة؟ ألا يتم هنا خلق عادات جديدة ومنظومة قيمية خاصة؟ لم يعد حامل هذه "الكاميرات" يتتبع كل شيء في المجتمع، ولم يعد يضع أعينه الحقيقية و "عينه التقنية" في قلب الأحداث العامة، بل لم يستطع حتى أن يحول موضوعا شخصيا إلى قضية عامة كمشكل الفردانية والأجواء المغلقة التي خلقتها الحضارة المعاصرة للكائن المعاصر، إذ جعلت منه كائنا فردانيا وحيدا ومنغلقا على ذاته، وفتحتْ بيته على العالم عبر الانترنيت والفضائيات ووسائل التسلية للانخراط في

"مجتمع الفرجة[2]..." إن هذه الفردانية الحقيقية هي ما يريد مجتمع الاستهلاك[3] والفرجة أن يخلقها ويقويها... أرادت أن تجعل من الكائن حيوانا استهلاكيا وفرجويا من خلال هذه الوسائل مع إلغاء كل حس نقدي أو تأملي لقضاياه ومصيره في حمأتها. إن الأمر مفارق فعلا :يتواصل مستعمل الـ "Web Cam" مثلا مع الكل ولكنه وحيد فريد أعزل في نهاية الأمر... يا للاستيلاب والتيه!

لقد تم ربط الفرجة مع الاستهلاك هنا للترابط العضوي بينهما تتبني الفرجة المعاصرة، خصوصا السينمائية والتلفزيونية منها، على الاستهلاك من خلال لعبة التغيير (jeu de rechange) والتجاوز (التقادم التكنولوجي) [إذ تتغير الأجهزة وتتغير الأنظمة والمُستَهْلَكَات "Les consommables" والمُلْحقات "Les accessoires" وتتغير المواضيع "القنوات الموضوعاتية" التي تتغير شفراتها بسرعة، وتتغير تقنيات الربط...] ؛ وهذا ما يجعل الأجهزة والمنظومات والوسائل... تتقادم مما يضطر الإنسان إلى تتبع التغييرات الطارئة التي غالبا ما تصبح بفعل الوفرة في المتناول، وهذا ما يبرر إيديولوجيتها، ففي بعض الأحيان يصبح الجهاز أكبر من قيمته، أليست القضية هنا مثيرة بشكل حقيقي؟

لنتأمل": يستطيع جهاز استقبال رقمي (Récepteur némurique) بقيمة 500 درهم مغربي أو ما يعادل 50 أورو، التقاط ما يزيد عن 5000 قناة مجانا! وهو قابل لإعادة البرمجة (flashage et programmation) الدائمة بفعل سرقة الشفرات السرية للقنوات المشفرة وانتشار القرصنة في دول العالم الثالث ... كما أنه يتيح للمُسْتَعْمِل إدخال وإخراج المواد المبثوثة عبر التسجيل والقراءة على حوامل ووسائط عدة."!

أليس غرض الحضارة الراهنة صناعة إنسان الفرجة الذاتية؟ أليس الهدف تحويل البيت إلى أستوديو؟ أليس الغرض إشغال الأفراد بالفرجة وتوريطهم في استهلاك ما يرتبط بها؟ أليس الغرض قطع أواصر التواصل المباشر وتحويله إلى تواصل وسائطي مسموع ومرئي سَهْلِ المراقبة؟ إذ يكفي أن تكون مزودا بربط هاتفي وصحن مقعر ومرتبط بالويبْ كَامْ لتتحول عزلتك إلى تواصل\مراقبة كونية؟

أليس غرض الحضارة الراهنة صناعة إنسان الفرجة الذاتية؟ أليس الهدف تحويل البيت إلى أستوديو؟ أليس الغرض إشغال الأفراد بالفرجة وتوريطهم في استهلاك ما يرتبط بها؟

الكل يسير وفق شعار :ابق في مكانك وكل شيء بين يديك!

تُوهِمُ الحضارة المعاصرة الإنسان بامتلاك كل شيء، في حين أنها تقدم له ما تريد... يعرف ولا يعرف!

-8-

إن الخطر الذي تمارسه هذه الكاميرات، رغم تطويرها للملكات الذكائية الفردية، وإن كانت اصطناعية، يكمن في تنميطها للكائن وفي الحد من قدراته وقيمته الخيالية والإبداعية، سيما عندما لا تلبي كل حاجيات مستعمليها، وهذا ما يجعل هامش الحرية الفردية محدودا. إن هذه الوضعية تنعكس سلبا على المُسْتَعْمِل، وترغمه على الدخول في نظام خاص للاشتغال والاستعمال، بل قد تكرهه على السير وفق إمكانيات ومسارات محدودة لا خيار سواها.

إن الخطر الذي تمارسه هذه الكاميرات، رغم تطويرها للملكات الذكائية الفردية، وإن كانت اصطناعية، يكمن في تنميطها للكائن وفي الحد من قدراته وقيمته الخيالية والإبداعية،

حولت هذه الأعين المرافقة للإنسان المعاصر العالم إلى أستوديو مفتوح للتصوير والمراقبة، وبموجب ذلك أصبح لا ينام! لقد حولت عادات الإنسان وأنماط حياته وعيشه : عندما تحضر الكاميرا، يتغير السلوك، يتم التحضير المسبق والإعداد القبلي للأشياء... بمعنى، أن عفوية الكائن، وهي اللحظة الوجودية المهمة، قد اندثرت وتلاشت.

-9-

ساح حاملوها في ظل عالم السياحة الذي نحياه، واكتشفوا غرائب الدنيا، فاستجابت لذلك... ولما عرضوا ما صوروا، أصبح كل شيء فرجة، وغاب الأهم : تأمل ما تم جمعه، وتحويله إلى مادة للاشتغال على قضايا الآخر المفارق والمختلف قصد مد جسور المعرفة المتبادلة وإضافة معانٍ جديدة للوجود الخاص عبر حضور هذا الوجود المصور الآخر.

تشكل هذه "الكاميرات\الاعين" المحمولة أداة لتقييد وتدوين بعض الأفكار \اللحظات مباشرة من شارع الحياة الصاخب، إذ هناك من ينجح في تحويل هذه المادة إلى منتوج تجاري خالص، وهذا ما تقوم به وكالات الـ"Photage" ؛ وهناك من يحول موادها إلى وثائق للاشتغال الأنتروبولوجي والوثائقي... وهناك من يتصرف فيها ويحولها إلى أفلام للفرجة الفردية أو الجماعية جاعلا بذلك بيته "أستوديو صغير" يجري فيه عمليات فنية سمعية بصرية

كالمونتاج والميكساج والتسجيل والعرض وغير ذلك.

-10-

سهلت تقنيات التسجيل والأرشفة والعرض... التعاطي مع هذه الكاميرات، فالحوامل "Les supports" متوفرة ومتعددة، كما يمكن تحويل موادها بسهولة من حامل إلى حامل، إضافة إلى أن طرق إخراج المواد من جهاز إلى جهاز سهلة ومتعددة، فضلا عن إمكانية إعادة العرض الفوري أو مراجعة الموضوع المسجل "Visionnage" يطرح هذا الأمر مشكلا مهما في حياة الفرد اليومية : فلا يمكن أن تمر هذه العملية دون ترك آثارها على سلوك الفرد ونفسيته وتغيير كيفية رؤيته للأشياء من خلال تعامله اليومي مع تلك الآلات قبل وبعد التصوير. هل يستطيع بالفعل الوصول إلى الهدف الذي رسمه من قبل؟ هل يمتلك وعيا تقنيا وبصريا أم أنه يجرب ويغامر؟ كيف يتعامل مع تلك المواد المصورة؟ هل يحتفظ بها أم يحذفها مباشرة بعد الاستهلاك؟ هل ينتقدها؟

تلك بعض من أسئلة جارفة وأخرى تضرب في الأفق ترتبط بالمشاكل الحارقة لمصائر الذاكرة الفردية والجماعية في ظل تنامي هذه الأعين التقنية، الشيء الذي يعجل بضرورة التربية على السمعي البصري وتدريسه عموما. لأن المسألة معرفية وتربوية ووجودية وقيمية.

"سهلت تقنيات التسجيل والأرشفة والعرض... التعاطي مع هذه الكاميرات، فالحوامل "Les supports" متوفرة ومتعددة، "

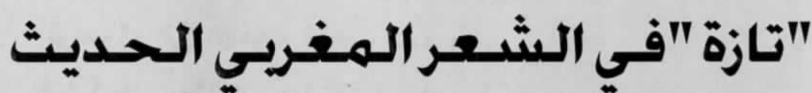
هوامش

1- يعرف فيتجنشتاين العالم من خلال ثلاث تحديدات من المفروض أن تتوافق فيما بينها لتشكيله، وهي :الأفعال داخل مكان منطقي، كلية حالات الأشياء الدائمة، كلية الحقيقة .(Wittgenstein, Tractacus logico-philosophicus)

2- La Société du spectacleest un livre de Guy Debord publié en 1967.

3 - Jean BAUDRILLARD; " La société de consommation : ses mythes, ses structures" Editions Gallimard, 1970.

إدريس الملياني



"تازة" في الشعر المغربي الحديث



1- قصيدة المدينة

لاشك أن المدينة إحدى الثيمات الأساسية في الشعر المغربي الحديث، إن لم تعد أبرزها على الإطلاق .وهي عميقة الجذور، قوة وفعلا، في تجربة الشعراء جميعا، تذكر الاسم عنوانا للقصيدة والديوان، أو بما يدل عليها من مآثر ومعالم معمارية قديمة وعمرانية حديثة، بل تتعدد الحواضر والعواصم في منجز الشاعر الواحد حسب الأمكنة والأزمنة التي يترحل فيها أو يسري إليها بالجسد والروح.

لاشك أن المدينة إحدى الثيمات الأساسية في الشعر المغربي الحديث، إن لم تعد أبرزها على الإطلاق .وهي عميقة الجذور، قوة وفعلا، في تجربة الشعراء جميعا،

ولكن، سواء كانت مكانا، لمسقط الرأس أو الإقامة، أم زمانا، للطفولة والحلم، يستعاد ويتجدد باستمرار الحياة، فهي منفى الشاعر، الذي لا يُلفى إلا منعّما بالشقاء، الوجودي، أو بالسعادة حيث لا يوجد.

ومهما تعددت (عواصم الألم) في تجارب الشعراء، المريرة مع المدينة، فالشعر واحد يقسمونه في جسوم ورسوم كثيرة .وتشترك جميع الأغراض الشعرية والأنواع التعبيرية والتصويرية في تشكيل فضاء قصيدة المدينة، مثلما تختلف صورتها البارالاكسية من شاعر إلى أخر، تبعا لزوايا النظر إليها والأبعاد المراد التركيز عليها، كلا وجزءا، قد تمثل صورة بروفيلية جانبية أو نظرة بانورامية شاملة وقد يُكتفى منها بالأثر النفسي الذي يتركه في الذات الشاعرة جمال طبيعتها الساكنة والصاخبة أو الإهمال الذي يعكسه مآل حياتها القاتمة الشوهاء .ومن ثم فإنها في معظم حالات التجلي والخفاء لا تعدو إحدى دلالتين : إما مدينة فاضلة أو فاجرة، وفي المابين ما لا عدّ له من المناقب، تنسبها إليها العين الراضية الكليلة عن كل عيب وما لا حدّ له أيضا من المثالب، تصبها

عليها العين الساخطة التي تبدي المساوئ.

ومن الآن حتى هنا يمكن القول إن قصيدة المدينة باعتبارها ذاكرة حضارية وهوية ثقافية وسيرة إنسانية، لم يصلها من عاشقيها الشعراء، إلا القليل من رسائل الحب والعرفان بالجميل، لكن الكثير من تجلي الجمال لا يزال كامنا فيها ..إلى حين!

2. الحمامة العاشقة

تازة المحروسة إحدى أجمل المدن المغربية لكن، على كثرة عاشقيها، العابرين والزائرين، فضلا عن مبدعيها، المقيمين والمهاجرين، لم يصلها عبر بريد القصيد غير القليل من(تهادوا تحابوا)بتعبير هذا الحديث النبوي الجميل .ومن ذلك القليل الجميل قصيدة (مغارة) التي أهداها (إلى تازة) ابن شفشاون الأبر عاشق المدن - الفاضلة - والجمال الشاعر عبد الكريم الطبال، ربما كانت أولى هداياها الشعرية (حسب تاريخ النشر في الجريدة)، وهي حقا مغارة تازية، حتى لو لم تشر عتبة الإهداء إليها، وأي ذكر لها لا يحيل إلا عليها، ما دامت مشهورة (بعاصمة الكهوف والمغارات. فالعنوان إذن وحده كاف للدلالة على مدينة المغارة .وفي مدخل هذه المغارة المدينة تقف (حمامة ..في الباب) والحمام رمز مطلق لثنائية الحرب والسلام، مثلما يقف الشاعر، بالسكون، على آخر الكلمة قطعا لها عما بعدها مما يجعلها حمامة حارسة للمكان الدّاخلي الآمن والأليف من الآخر الخارجي المخيف والعدائي، وهاجسة بالحياة على أرض أخرى جديدة، كحمامة نوح، هادية ومبشرة، أو حمامة غار حراء، منذرة ومضللة، حين أوى إليه النبي وصاحبه في هجرتهما إلى المدينة .بيد أن حمامة الطبال لا تضلل أو تطير خوفا وإن كان فيها من خوف فهو حسرة على المدينة وما نالها وأهلها من يباب الطبيعة وغياب الذاكرة .لذلك فهي حمامة واثقة وعاشقة (تسأل كل داخل) عن أشياء، ملغزة ورامزة، أشبه ما تكون بأحْجُوة أبي الهول حول عمر الإنسان الذي يولد ويشيخ في يوم واحد.

هذه الأسئلة، الخمسة، تطرحها على كل داخل وكل خارج أيضا، دون عطف أو استفهام ولا حتى انتظار جواب سرعان ما تكشف عنه ذاتُها في الإشراقة الأخيرة وتحيل كلها على غياب المكان الأليف وحضور الزمان

> تازة المحروسة إحدى أجمل المدن المغربية لكن، على كثرة عاشقيها، العابرين والزائرين، فضلا عن مبدعيها، المقيمين والمهاجرين، لم يصلها عبر بريد القصيد غير القليل

العدائي، بانتظار حل إنساني أو نهائي لم لا ؟ لتلك الثنائية الجدلية في مدينة الحلم والمستقبل .وذلك الغياب تعكسه أيضا ضمائر النحو التي تبدأ وتنتهي هي الأخرى بثنائية المفرد (هي وهو) والجماعة (كي يعودوا في نهاية الخريف فجأة إلى المدينة) مثلما يعكس زمن الأفعال، السبعة، كلها الانفتاح على المستقبل، غير البعيد، إذ تعود المدينة إلى ذاكرتها ويستعيد الإنسان طفولته فيها .من هنا تبدو المغارة المدينة الحمامة كينونة واحدةَ الذاتِ والذاكرة والرؤية النوستالجية الميلانكولية وثلاثيةَ الزمن والبناء الفني وحمّالةَ لأوجه كثيرة، عميقة الدلالة والأبعاد المراد التعبير عنها حسبنا منها بعد(تعليق القراءة)ترجيع صداها في ماضي الأيام الآتية بمستقبل الأحلام الماضية، حيث النداء بالأسماء، في مدينة ليست مجرد مكان يسكنه أناس غرباء، بل فضاء لطفولة (ماء ما يزال في القماط). وقد كانت تازة بالذات حورية الغابة والجبل والنهر، إلا أنها عندما (أهين مكانها وأهمل قدر ما عهدناه مهملا) على قول الشاعر المغربي القديم، أبي بكر ابن شَبرين، سرعان ما(بدأت تذوي من فرط بكائها حتى تحللت تماما في الماء الذي كانت في الماضي إلهته الجليلة،

لمدينة تازة المتعددة الأسماء كانت مداخل كثيرة.
لم يرد منها في رائعة عبد الكريم الطبال إلا باب واحد، كان كافيا ليدخل منه إلى قلبها وينال حبها

غير أن عظامها ما لبثت أن تحولت إلى حجر وظل صوتها وحده يتردد، ومع بقائها مختبئة في الغابات فإن أحدا لم يعد يراها وإن بقي الجميع يسمعون صوتها في الجبال)، ولا تزال، هكذا، تنتظر صيرورة الممكن من المستحيل، بتوصيف أسطورة الشاعر أوفيد عن مسخ الكائنات، الذي يلتقي معه شاعرنا الحديث عبد الكريم الطبال في التبشير بعودة ميدوزا التازية العاشقة التي تحول كل ما تقع عليه عيناها إلى (بستان) أو إلى (حجر أخضر قد يصير ذات عشق أو جنون وردة) وعودة المطر والربيع (في نهاية الخريف) من (غيمة ناعسة تحلم بالوِديان والجبال منذ ألف دمعة وما انتهت) كأنها سحابة صيف عما قريب تَقَشَّعُ فيعود (فجأة إلى المدينة) كأهل الكهف (فتية مؤمنة يَقتسمون الوقت في غزل الرماح وحدادة الجياد وصباغة النشيد) ثم لا يلبث المكان الأليف أن يصدح في عنفوان الاحتفال الجماعي بالفروسية والبارود..

3 – الأميرة الموتورة

لمدينة تازة المتعددة الأسماء كانت مداخل كثيرة.

لم يرد منها في رائعة عبد الكريم الطبال إلا باب واحد، كان كافيا ليدخل منه إلى قلبها وينال حبها

ويمثل بين يديها، الحمامتين، الناعمتين، ويتبادل معها التهادي والتحاب افتتانا وعرفانا بالجميل والجمال .مثلما اكتفى شاعر مكناس (ة تازا الزناتية) علال الحجام في تغريبته(أكاسيا الحنين)ببابين من بواباتها السبع :

لتازة بابان :
باب لفجر المدينة ترنو
وتصفعها الريح (..)
وباب
لقلب الحبيبة أغنية للجنائن
تهفو لطير أليف..

ولكن، مهما تعددت (احتمالات) هذه التغريبة، المنفتحة على كل الجهات، فهي أيضا كينونة واحدة، للحبيبة والمدينة معا (باب لقلب الحبيبة) هو في الآن ذاته (باب لقلب المدينة) وما الوجه إلا واحد يتعدد في مرايا (أكاسيا الحنين) التي تضمر مع ذلك أبوابا أخرى، تفصح عنها مفاتيح الكلمات، كباب الريح، الجامحة، تصفع وجه الحبيبة المدينة (حتى تئن المسامير فيها)عندما ترنو عيناها إلى الفجر و(يواسي صداها الرتاجين) حينما (تهفو إلى نغم ضائع ظل يبحث في كبوات انتظاره عن شفتيها) إنها (كبوة الريح) المجاطية تكشف عن جمال وجهها البروفيلي الموارب، كباب الزيتونة، نطل منه على ميموزا (الحنين)الشوكية الصفراء)، تفيء إليها (في الخريف المخيف) حورية الغابة والجبل والماء، ربة العدل أستراليا البكر، الواعدة بالعودة من عصرها الذهبي الآفل إلى حفيدتها السيدة العذراء، إتيزا البتول، تلك الأميرة، القوطية، الأندلسية، المغتصبة، حسب محكيات الباهي العلوي، التي لا تزال تطوف هنا والآن (في الساعة العاشقة مساء)داخل قصر الماء (بين مقصورة هدهدتها البحيرة والمقصلة) و(جنائن) لعريسة الفواحة الخضراء المسقية بصب الماء البراني والصداحة الغناء (بالطير الأليف) و(شقشقات العصافير) وتباشير (الفراشة تحمل وعد الغمامة للسنبلة) وتخرج من باب لحراش إلى أرض النوادر التي كانت بيادر قيل عنها إنها تنتج أحيانا ثلاثين ضعف ما يبذر فيها. ومن هناك تعرج على باب لقبور، تبثها شكاة (المغارة من ذكر الظاعنين) في منافي الأضرحة البكماء وزوايا المهاجر الخرساء .ولا تعود من تغريبتها الطويلة (في محطات نوح الحنين) إلا لتدخل أخيرا من أحد بابي الجماعة

ولكن، مهما تعددت (احتمالات) هذه التغريبة، المنفتحة على كل الجهات، فهي أيضا كينونة واحدة، للحبيبة والمدينة معا (باب لقلب الحبيبة) هو في الآن ذاته (باب لقلب المدينة)

الفوقانية والتحتانية إلى الجامع الكبير كي تصلي فيه مع مْواليه (صلاة لزرع أكاسيا الحنين) ثم تختفي تماما (أمام دهاليز كعبته الراجفة) تاركة ذكراها في ثرياها الشعرية قائلة :

يا ناظرا في جمالي حقق النظرا
ومتع الطرف في حسني الذي بهرا
أن الثريا التي تازا بها افتخر ت
على البلاد فما مثلي الزمان يرى

تلك هي المدينة الحبيبة التي كانت ترتدي(الجبة فوق الركبة) و(لا تتحجب بتاتا) إلا أنها :

لم تعد هيكلا للجنون (..)
ولم يبق منها سوى صرخة في المدى
تتحارب أحرفها
فتعيد العواصف بعض الصدى

والحبيبة المدينة التي تحللت تماما في الماء الذي كانت في الماضي إلهته الجليلة وتحولت عظامها إلى حجر صار من أسمائها الكثيرة وهو كذلك بالتعبير الأسطوري الأوفيدي عن مسخ الكائنات وعلى حد قول شاعرنا الحديث أيضا :

حجر

وبالتالي فإن ذلك الولد الشاعر الذي طالما كابد (الحلم في نهاية الحداد) لا يفقدنا الأمل في انبعاثها من الرماد كطائر العنقاء!

قلبه يقتفي في المتاهة آثار أيل الضياء

ولا تزال، حبيبة مكابدة ومدينة موتورة، غريبة وأسيرة، لا يراها أحد وإن بقي صوتها وحده يتردد في الفجاج الجديبة والجبال العسيرة المرتقى والمنال، كطائر الصدى، تصرخ هائمة في الكهوف والأدغال والبراري : اسقوني، اسقوني ! و(تبحث عن نغم ضائع في شوارع تغفو) لكنه (ينوس منى) و(ينسل من شهقة الروح) نداء :

لما الجفاف اعتراها
وغرب في المدن الزائفة.
ولدا
طاردته خيول الظلام مجنحة
يشحذ السيف بالجرح،
ينهشه في العراء.
يلجم الريح،
إن جمحت في المدى خائفة.

وبالتالي فإن ذلك الولد الشاعر الذي طالما كابد (الحلم في نهاية الحداد) لا يفقدنا الأمل في انبعاثها من الرماد كطائر العنقاء!

4. جوهرة الروح

كل ما لا يؤنث لا يعول عليه وما لا يذكر كذلك.

هكذا هي مدينة الشعر والحب،

في معزوفة الطبال حمامة عاشقة وفي تغريبة الحجام أميرة موتورة ولا تشذ عن القاعدة الشاعرة صباح الدبي في (جوهرة الريح) الفريدة.

هذه رسالة حب حزين، ملتاعة بالغربة والحنين، تبعثها بالبريد الصوفي السريع على عنوان حبيبتها المدينة التي تسكن فيها :

آه، أإليك أحن وأنت النار بأوردتي!

وبعيدا عن كثب من مدينتها الحبيبة ترسل إليها وتستقبل منها الصبابة والوجد مع أنها لا تغادرها إلا للعمل في إحدى واحات النخيل والصحراء ربما أججت أشجانها الولهى بغروبها الذهبي الجميل.

جوهر الرسالة أن : حامل الهوى تعِبُ، كلما شط المزار على قرب الديار، يستبد به الحنين، فيلجأ، كعادة الشعراء، إلى الأنين والشكاة بلسان الطير والنسيم العليل الذي طالما اعتبر ترجمان أشواق المحبين والعشاق، كالشاعر الفارسي سعدي الشيرازي القائل :

من ذا يبلغ للقاسي رسالتنا
غير النسيم الذي من عنده هبا!

وكذلك، صباح، المرسلة والمستقبلة، تقرأ وتكتب في (ورق الليل) و(تعاريش الغربة) لكن، على أجنحة الريح تهب منها وإليها أنفاس الحبيبة البعيدة القريبة :

من جوهرة لاريح
تأتي أنفاسك
تسكن في جسد التاريخ الممتلئ
تتلو أنشودات البدء المتوهج في شغف
وحكاية عشق ما أخذت من بواباتك
غير طقوس من شجن الوله..

لا غرو أن تعود حفيدة الشاعر ابن يجبش التازي إلى ذلك (البدء المتوهج) لتستنير (بإشراق) سيدي عزوز و(الكشف المنبلج) من (غربة الشيخ زروق وتستجير (بالاسم المتدفق) لابن بري و(تقطف فاكهة الشعر) من (أغصان خضراء) أصبحت عارية جرداء وتتدثر (بأردية الأحلام البيضاء) و (تذوق طقوس) أولئك الأجداد والآباء الذين كانوا على حد وصف الشاعر بوجمعة العوفي : (يفهمون لغة النار والمطر والتراب والأشجار، يكلمونها وينصتون إلى وعدها الداخلي)..

لكن جوهرة الريح لم تستوح من ذلك(التاريخ الممتلئ)سوى القليل الجميل :

1. باب الريح : التي تلقح الغيم وتعد بالمطر والربيع.

تصب الريح
تلقح غيم الإشراق
فأذوق طقوسك في لحظات الكشف المنبلج

هذه رسالة حب حزين، ملتاعة بالغربة والحنين، تبعثها بالبريد الصوفي السريع على عنوان حبيبتها المدينة التي تسكن فيها :

2. عين الحجر : التي جف ماؤها ولا تزال متطلعة بضراعة إلى السماء

شقيق الأقدام الثكلى
يتقطر من عين الحجر

3. مغارة فريواطو وقصة الحب المفجعة والملتمعة فيها.

رباتُ الشعر بباب مغارتك الحمراء
ترتل أغنية العشق

4، والمشور السعيد الذي تقف على أطلاله الدارسة.

أقواس الروح
تعانق مشورك المطروز على خلدي
ككتاب الفجر الموشوم

المثير في جوهرة الريح والروح توظيفها مفردات المعجم الصوفي حدّ الترادف والتكرار إمعانا في التأكيد والإصرار وتشغيلها المفردة الواحدة مرات عديدة حد الإعياء والتقتير على اللغة الجميلة في انتقاء الحلل والحلي الجديدة احتفاء بعيد القصيدة والمدينة .وبإصرار مؤكد أيضا تجنح نحو الشطحات الصوفية حتى تفقأ عين الخليل عندما تقول له (: عيناك تسافر في عيني !) لعلها تراه مفردا بصيغة الجمع ! أو ربما، برماً بالقيود على نهج تلك السنة العروضية

المثير في جوهرة الريح والروح توظيفها مفردات المعجم الصوفي حدّ الترادف والتكرار إمعانا في التأكيد والإصرار وتشغيلها المفردة الواحدة مرات عديدة

التي قال عنها الشاعر مولانا جلال الدين الرومي :

إنني أفكر في القافية، وحبيبي يقول : لا تفكر في شيء سواي.

مفتعلن مفتعلن مفتعلن.. قَتَلَتْني!

والمحير فيها كذلك كاف الخطاب : من تراها هذه الجوهرة؟ أهي المدينة الحبيبة أم هو حبيب المدينة ؟

ليس في القصيدة أية علامة لغوية تدل على أنوثية الخطاب فقط. كل ضمائر المخاطب المتصلة والمنفصلة حمالة لوجهتين : أنوثية، حسب قصدية الشاعرة وذكورية أيضا حسب قراءة الشعر التي تعيد كتابة القصيدة .من هنا تبدو رموز المدينة مجرد مكان أليف لمرتع الصبا و(الطفولة المتقدة) في حمى (أبي وفقيه الحي) وقناع لتجلي حبيب المدينة وتقية للخروج من المثلية إلى الآخر، المخاطب، الغائب الذي هو ذلك (الاسم المتدفق في روض الجسد) والتراب (ثرى جسدي) و(الماء بساقيتي) و(النار بأوردتي) والهواء (أنفاسك تسكن في الجسد).. (الممتلئ) مثلما (الريح تلقح غيم الإشراق فأذوق طقوسك في لحظات الكشف).. وهو بالتالي جماع عناصر الطبيعة والخصوبة والولادة

والأمومة.. وهكذا في سائر ضمائر القصيدة الأنوثية والذكورية الخطاب، من مطلعها إلى هذه الإشراقة الأخيرة الطافحة واللافحة بماء ونار الرغبة الملتهبة في الارتواء الجسدي والامتلاء الروحي كالسيدة العذراء الملتمعة فيها:

في كل مكان أحضنك
وأهز جذوع غيومك في ذاتي
يتساقط قطرك
يغمرني
ويزيح من الليل المنشور تعاريش الغربة.

5. تباريح الريح

(تازة) الشاعر محمد بودويك رحلة رؤياوية في الزمان الدائري.

هل الزمان حقا دائري ؟ لا أدري وبتعبير زهير الجاهلي الحكيم" سوف إخال أدري "لكن على عكس رؤيا أبينا القديس أغسطين" عندما لا أسأل أعرف الإجابة."

هل هو العود الأبدي ؟ أجل، يقول أرسطو" الزمان نفسه نفكر فيه على أنه دائرة "وسنيكا كذلك" الأشياء جميعا تترابط في نوع من الدائرة وتمضي الطبيعة كلها لتعود من جديد "وفي ديوان العرب يقول العجاج" الدهر بالإنسان دواري، أفنى القرون، وهو قعسري "إلا أن الحياة ليس لها سوى باب دوار واحد كل داخل يصرخ باسمها وكل خارج أيضا.

كل شيء يدور إذن دورة لانهائية و"كل في فلك يسبحون "الأرض والشمس، الليل والنهار، الفصول والعقول وما لا يعد من عناصر الحياة والطبيعة والأشياء التي ما هي بالتصور الشكسبيري إلا" ألعوبة الزمان الطاغية "ومع ذلك" فأجمل أجمل الأشياء في الدنيا مدورها "على حد قول أحد الشعراء العرب المعاصرين .وبالتالي فإنها تجربة استبطانية تقرأ الزمان المعيش، الشعوري والتاريخي، بملكة البصيرة والمخيلة السريالية، كرحلة أحد أبطال ويلز الروائية على "آلة الزمان" الخيالية.

هكذا يرحل الشاعر، رائيا وبصيرا، في كينونة المدينة التي تربصت بها ودارت عليها الدوائر، لاسترجاع ماضي أيامها، الآتية، واستشراف مستقبل أحلامها، الماضية، تماما كإصرار الطرماح بن حكيم على" استنجاز ما كان في غد "وانتظار آخر قديم ميلادها في غد، أجمل، حتى ولو "كان ميعاده الحشرا".

من هنا تبدو رؤية الشاعر والقصيدة دائرية البناء تبدأ كارثية بالخطيئة الأولى المتوارثة:

هي ذي الريح
تصفر في ناي الكينونة
والأزل

هكذا يرحل الشاعر، رائيا وبصيرا، في كينونة المدينة التي تربصت بها ودارت عليها الدوائر، لاسترجاع ماضي أيامها، الآتية،

منذ الخطيئة الأولى

ولما تزل

ثم لا تلبث أن تنتهي إلى ما يشبه التوبة الأخيرة، فردوسية النهاية السعيدة، بهذه الصلاة الاستسقائية المباركة :

ها أنذا أعتصر الغيم

لا يسح مطرا

.. ..

غير أن تازة قادمة.

ثمة تازتان : عليا قديمة وسفلى جديدة.

هذه الأخيرة لا يعيرها الشاعر اهتماما، ربما، كمعظم الشعراء، الأجانب والأقارب، أعداء المدينة الحديثة، يقترنون بها حليلة معلقة ويتخذون غيرها خليلة عاشقة، مثلما اعترف صناجة العرب قديما باسمهم جميعا :

علقتها عرضا وعلقت رجلا غيري

وعلق أخرى غيرها الرجل!

هل هو حنين الفتى الخائب أبدا لأول منزل وحبيب ؟

الشاعر محمد بودويك كذلك عاشق الأعالي.

اختار الرجعى إلى تازة العالية. لكنه لم يراجعها على سنة ماضوية أو مهدوية، بل كرجعة أهل الرقيم، بعد

> وفي انتظار قيامة المدينة، السفلى الجديدة، لن يملك الشاعر، الرائي والبصير، إلا أن يترك المدينة، العليا القديمة، لآلها ومآلها قيد التحول والصيرورة، منذرا بما كان

هجعة الموت الظاهري العميق، إلى طعام المدينة الرجيع، لا يزال يبرد ويعاد للنار، وحمّاها الراجعة، لا يكاد يخبو لهيبها حتى تؤجه الرياح الرواجع بشتى الزوابع والتوابع .لا تدوم الإقامة" في أسطورة الكهف "إلا لحظة عتاب رقيق على الغياب الطويل ثم ترجع النفس غير راضية ولا مطمئنة إلى مستقر لها في كهف الأسطورة :

هل أقفرت الروح

حتى تنعقي في غيابي ؟

وفي انتظار قيامة المدينة، السفلى الجديدة، لن يملك الشاعر، الرائي والبصير، إلا أن يترك المدينة، العليا القديمة، لآلها ومآلها قيد التحول والصيرورة، منذرا بما كان ومباشرا بما سيكون :

بكى طقسا دافئا في الهزيمة

همى لونا قرمزيا

وتمرأى نوارة زرقاء

في أسطورة الكهف!

يدخل الشاعر إلى مفازة تازة من باب الريح

وهو أشهر أبوابها المشرع على الثلج الأطلسي الذي يثلج الصدر في الصيف وعلى القيظ الريفي الذي يدفئ القلب في الشتاء. هي ريح دوارة، بنسيم الحياة، على الأرض وفي

الماء والسماء .لكنها أمارة بالسوء، شديد القر والحر والصوت، كالريح الصرصر العاتية والسموم .وكم كان اللسان العربي المبين مصيبا حين ميز بين ريح العذاب التي قال عنها الذكر الحكيم" كمثل ريح فيها صر أصابت حرث قوم ظلموا أنفسهم "كقوم عاد الذين أهلكوا "بريح صرصر عاتية" ورياح الرحمة التي قال عنها الدعاء النبوي "اللهم اجعلها رياحا ولا تجعلها ريحا " لأن الرياح لقاح للسحاب بينما الريح تأتي بالعذاب .وما هي عند شاعرنا الحديث إلى ريح عقيم، لا تلقح الغيوم التي طالما اعتصرها لكنها "لا تسح مطرا " وبوارح، لا رحمة فيها ولا تحمل التراب فقط في شدة الهبوات بل تأتي على كل شيء، أخضر ويابس، وحتى بهذا بالغريب اللغوي إذ "تلتز الصخور" أو تضربها وتدفعها إلى "مهاوي الهيولى" السحيقة وتنتحب عليها أيضا انتحاب البعير الذي يرغي ويزبد مشفره بالحنين وفي خفه شفير جهنم والمنون، تماما كمن يقتل ويشيع الميت إلى مثواه الأخير :

تلتز الصخور
وتنزل إلى مهاوي
الهيولى
مصبوغة الأشفار
بالنحيب!

هذه الريح النواحة لا تكف عن العويل والعواء "منذ الخطيئة الأولى ولما تزل" كئيبة تعزف على "ناي الكينونة" الشجي البكاء وغريبة التصدية والمكاء "تلتز الصخور" أوتلكزها وتلهزها وتلقزها وتكزها وتنكزها وتنهزها وكلها بمعنى واحد وحشي يفيد الدفع والضرب والطعن واللسع حتى كسر العظام أو الموت الزؤام، كما جاء في الذكر الحكيم "فوكزه موسى فقضى عليه" وهي بالتالي ريح قاتلة تضرب كل شيء يدرج على الأرض أو يعرج في السماء ولذلك حذر منها الحديث "فإذا رأيتموها، فلا تسبوها واسألوا من خيرها، واستعيذوا بالله من شرها" لأنها "من رَوح(بفتح الراء) الله تأتي بالرحمة وتأتي بالعذاب " أو هي على الأقل ريح غير عادلة تحرم من يعاني مِراس العمل وتكرم من يركن إلى الراحة والكسل مثلما جاء في المثل العربي "يحمل شن ويفدى لكيز" فهي إذن ريح" لتازة("بالتاء المشددة) تجلد تازة "بالعطش المقيم" وتمرغ جسدها في "حمأة القيظ " وحمالة أوجه كثيرة واقعية حينا وسريالية حينا آخر :

هامية كالزيتون الزوج
المغسول بمطر الصحو
والرديئة
فقراء كحبة رحى اليدين
في الليل الدوار

هذه الريح النواحة لا تكف عن العويل والعواء "منذ الخطيئة الأولى ولما تزل" كئيبة تعزف على "ناي الكينونة" الشجي البكاء وغريبة التصدية والمكاء "تلتز الصخور"

بين" غياثة"
و"التسول"
والشعاب الكليلة

الشاعر محمد بودويك إذن "هو الذي رأى" الريح.

رآها بعيني البصيرة والخيال أزلية الصفير والهدير تنفخ في ناي الكينونة وتدور في أعالي المدينة ضئيلة كحبة الزيتون السائلة من الرحى اليدوية ثم تهمي عليها رديئة فقراء تضرب وتنتحب كالسيل الجارف تحمل الصخور وتنزل بها إلى المهاوي الهيولية السحيقة لتنام معها إلى حين كوحش أسطوري.

إنها ريح العذاب، السموم والعقيم، التي تدبر وتقبل ولا تدل على" هبّة الفراغ "الذي يعبر عنه اللسان الشعبي بالريح والشيح فحسب بل هي بعدُ سيدة هذا الفراغ، على حد قول الشاعر العراقي القتيل محمود البريكان في رائعته "حارس الفنار":

.. الرياح

هي بعدُ سيدة الفراغ، وكل متّجه متاح

وبنعال "الريح في القدمين" ينطلق الشاعر ويحلق على "ريش الندامة" رائيا وبصيرا في فضاء المدينة المترامية الأطراف والأشلاء.

الشاعر محمد بودويك إذن "هو الذي رأى" الريح. رآها بعيني البصيرة والخيال أزلية الصفير والهدير تنفخ في ناي الكينونة وتدور في أعالي المدينة

وما دامت "تازة قادمة" في زمان مجهول يراه آتيا لا محالة في خاتمة المطاف والقصيدة فهي حتى هنا والأمس مفازة قاتمة لا يزال يعبث بها" الزمان الطاغية "ويعثو فيها فسادا طغاة الزمان، ولا يذكر اسمها حتى تتناهى إليه منها مناحة الريح والشيح على مآل ذلك المكان البطولي والاحتفالي الأليف والمعروف بالليل والخيل والسيف والقرطاس والبارود:

تازة!
ويأتيني النواح والهديل
غبار سنابك الخيول
الوقت المستحيل
صرخات بحت في سمع المدى
هزائم في الحال تترى
وعطش مقيم

ومن رباط الخير حيث أقام الشاعر يبعث إليها صناجة المغرب أهزوجة بحّاء لافحة بفجيعة الطبيعة وطافحة بالولاء الوفي والعزاء الجميل، تماما كتباريحه الجريحة الصمت والمبحوحة الصوت:

صناجة يهدر بلحنك
"وادي زا"
تلال الزمرد في ارتخاء البنادق
وحمأة القيظ في سفح الغار
أبدا أنا مواليك
لحظة الهزيمة

وفجيعة الطبيعة هذه بالذات هي الثيمة البارزة في" تازة "القصيدة والمدينة.

وإذا كان الشاعر "يرى " أنه لا يعلل شيئا من مشاهدها الدرامية مثلما قال فيها :

أنا لا أعلل

أنا أرى

فهي على أية حال رؤية شاهد غير محايد، يقف أمام "هزائم في الحال تترى" يضمد "جرح الدار المهملة " مثلما شرّح في ديوانه الأول " جراح دلمون " ويكشف عما وراء ذلك "السر المداس" بلغة كثيفة منزاحة كثيرة النعوت والصفات والصور التجريدية الرمزية والموحية كلها بتباريح عناصر الطبيعة الصامتة والصائتة الحيوانية والإنسانية المائية واللونية الهوائية والماورائية كذلك :

- أكف عن التباريح

المخضوبة بنهر الموسيقى البارد..

وتفاح الجن الخبيء

في أدغال الروح!

- أرى :

عشب الله في الأماسي

المدلهمات

مطر بعد ضجر

يملأ أحواض المنى العطاش

قبرات تتقافز في رائحة التوت المدلّه

- البدويات زخرفن

وجوههن الصبيحة بالطبيعة..

وتزنرن في الأحراش

بأغاني الجرات!

- هل ارتج باب صنوبري

واهتز جبل "تزكة"

حاد عن المواقيت

والنوارس التائهة

ولج في تضاريس النميمة

أصاب نواعير الضلالة

وسواء ضاقت الرؤية أم اتسعت في أي متّجه مفتوح أو مغلق فلا مدخل ولا مخرج إلا" من باب نكرة في الفجيعة"

وهو باب دوار واحد لا يفضي إلا إلى" سيرك بني مرين "المتنقل في رحاب الأرض اليباب :

وجه الشعائر الرمادية

في القبو البارد..

سرادق مشتعل الألوان

في سيرك بني مرين

مبرقش الإهاب كضبع

قشيب!

وفي "سيرك" بني مرين تعرض قصتان عن الاستبداد والحب :

1. قصة ابن مشعل : الذي يذكر مرة تابعا للهزيمة :

وسواء ضاقت الرؤية أم اتسعت في أي متّجه مفتوح أو مغلق فلا مدخل ولا مخرج إلا" من باب نكرة في الفجيعة"

أبدا أنا مواليك
لحظة الهزيمة...
وقفزات ابن مشعل.
ومرة ثانية يذكر مقترنا بالفجيعة :
من باب نكرة في الفجيعة..
تسرب ابن مشعل..
"وما أدري وسوف إخال أدري" : أهو بطل سلبي أم إيجابي ؟

قال عنه الشيخ الناصري في"الاستقصا" : "قال صاحب "نشر المثاني" : إن المولى الرشيد لما رحل من فاس قدم على الشيخ أبي عبد الله اللواتي بأحواز تازا، وكان الشيخ المذكور ينتحل طريقة الفقر ويعظم أهل البيت فبالغ في إكرامه، فبينما هو مقيم عنده إذ رأى ذات يوم رجلا ذا هيئة من مماليك، وأتباع وخيل، وهو يصطاد كهيئة الملوك، فسأل عنه فقيل له : هذا ابن مشعل من يهود تازا .فانصرف المولى الرشيد وجعل مدية في فمه وجاء إلى الشيخ اللواتي، فلما رآه الشيخ على تلك الحال أعظم ذلك، وقال له" : المال والرقبة لك يا سيدي فما الذي دهاك ؟" قال : تأمر جماعة من عشيرتك يسيرون معي حتى أفتك بهذا اليهودي غيرة على الدين" فقال : "تأمر جماعة من عشيرتك يسيرون

ومرة ثانية يذكر مقترنا بالفجيعة :
من باب نكرة في الفجيعة..
تسرب ابن مشعل..
"وما أدري وسوف إخال أدري" :أهو بطل سلبي أم إيجابي ؟

معي حتى أفتك بهذا اليهودي غيرة على الدين" فقال : "قد فعلت، لا يتخلف عنك منهم أحد". فاختار المولى الرشيد منهم جماعة وواعدهم على تبييت اليهودي واقتحام بيته عليه. وكان اليهودي قد اتخذ دارا بالبيداء على نحو مرحلة من تازا في قمة الشرق، فلما كانت ليلة الموعد تقدم المولى الرشيد إلى دار ابن مشعل في صورة ضيف، فأضافه ابن مشعل، ولما انتصف الليل أحاط أصحابه بالدار وكبس المولى الرشيد اليهودي في بعض خلواته فقتله وأدخل الرجال فاستولوا على دار ابن مشعل بعد الفتك بأصحابه وحراسه، وعثر فيها على أموال كثيرة وذخائر نفيسة، وقيل وهو الشائع عند بني يزناسن : إن ابن مشعل المذكور كان مقيما بين أظهرهم قد اتخذ حصنا ببعض جبالهم، وهم محدقون به، فجاءهم المولى الرشيد ولم يزل يلاطفهم في شأن اليهودي حتى أثر كلامه فيهم، ونما إلى اليهودي بعض ذلك، وأنهم مسلموه، فنزل إلى المولى الرشيد بهدية نفيسة يسترضيه بها، فلم يكن بأسرع من أن قبض عليه وقتله، وتقدم إلى الدار فاستولى عليها، واستخرج ما فيها من الأموال فالله أعلم أي ذلك كان ثم "احتاج إلى المال،

وكان قد أخذ ولد اليهودي ابن مشعل يوم قتل أباه، فجاءت أمه تطلب فداءه فتفرس فيها وما طلها به، ثم قال" : لا أسرحه حتى تدليني على مال زوجك أو أقتله "فأنعمت له بذلك، وركب معها إلى القصبة فدلته على خزانة في بيت فنقب عنها فلقي فيها خوابي مملوءة ذهبا وفضة فاستخرجها، وارتاش بتلك الأموال، وفرق منها على من معه من العرب والبربر وسائر الأجناد، فحسنت حاله وحالهم وعد ذلك من سعادته، ولما قضى أربه ورتب جنده بعث رسله إلى الآفاق بالأعذار والإنذار والوعد والوعيد لأهل الطاعة والعصيان ثم سار على أثرهم قاصدا فتح المغرب.."

وتحت عنوان "عرائس للطاغية (1665م) يقول عنه ذاكرة تازة وابنها البار العلوي الباهي إنه : "ظهر بناحية تازة في عهد اضطراب وفوضى إقطاعي خطير يهودي يدعى ابن مشعل، اكتسب ثروة طائلة استولى عليها، تجبر بالناحية وأرهب الأهالي بها، فعم السخط عليه وخاصة لما بدأ يطلب منهم هدايا تكون في غالبيتها حسناواتهم، فكلما رأى هو أو أحد رجاله فتاة جميلة إلا وأمر بتعريسها على أحسن مظهر وتهدى إليه هكذا، الشيء الذي جعل شباب تازة مدينة وناحية يتربصون به وينتظرون الفرصة السانحة، وقد أتت مع مجيء المولى الرشيد العلوي، هذا الذي أفضي له بخبر هذا الطاغية، تهيأ من حينه المولى الرشيد بمدرسة الشيخ اللواتي بتازة وكون من طلبتها فريقا من الفدائيين دربهم تدريبا خاصا على تنفيذ عملية القضاء على الطاغية بعد أن رسم خطة محكمة لذلك، نفذت بنجاح تام.."

وما لم تكن" منحازة "هذه" الاستقصاءات "فإن ابن مشعل لم" يتسرب "إلى تازة ولم" يقفز "على الأهالي إلا بعد أن دب الفساد في البلاد والعباد منذ آماد بعيدة" في عهد اضطراب وفوضى "تماما مثلما" تسرب وقفز "في القصيدة" لحظة الهزيمة "و"من باب نكرة في الفجيعة..! "

2. أسطورة يطو وإملشيل : لا يصرح الشاعر إلا باسم مغارة "فريواطو" مقترنة بإشارة غامضة عن "خفافيش الملحة والسر المداس " ربما يلمح بها إلى أسطورة الحب الدرامي بين يطو الغياثية والراعي الأطلسي إملشيل التي لا تزال مغارة الريح تنطوي على "سرها المداس" ويكاد يفصح عنها هذا المشهد الرعوي الوارد هو الآخر" من باب نكرة في الفجيعة :

لا يصرح الشاعر إلا باسم مغارة "فريواطو" مقترنة بإشارة غامضة عن "خفافيش الملحة والسر المداس " ربما يلمح بها إلى أسطورة الحب الدرامي بين يطو الغياثية والراعي الأطلسي إملشيل

من سنبلة في الصخر
نابتة
تجرأ راع على منحدر
الصهيل..
واستف أريج الدوالي
من قرنفلة هائمة
في حقول الفضة والدم

وإذا كانت قصة ابن مشعل قد تمخضت عن حفل "سلطان الطلبة" فإن أسطورة فريواطو لا تزال سرا متوارثا" كالخطيئة الأولى "يحتفل بها كل عام في موسم إملشيل تكفيرا عن خطيئة الأجداد وذكرى للأحفاد ولكن ..بانتظار التوبة الأخيرة ..وذلك هو، بالتالي، ليل تازة الطويل وما إصباحها منه بأمثل والشاعر محمد بودويك" هو الذي رأى "وكتب :

تازة!
نافذتي على العطش اللاهب
ومبراة أفقي الشاحب..

6. مغارة الريح

(مغارة الريح) عنوان ولادة جديدة.

لم تتح لي كتابة هذا الديوان إلا لرد التحية بالمثل والفضل لذويه والاعتراف بالجميل لمبدعيه، اقتداء بالتهادي والتحاب واحتفاء بالمدينة التي عدت إليها آخر العمر حتى لا أقول أرذله واستعدت فيها الطفولة والذاكرة والروح..

وإذا كانت قصة ابن مشعل قد تمخضت عن حفل "سلطان الطلبة" فإن أسطورة فريواطو لا تزال سرا متوارثا" كالخطيئة الأولى "يحتفل بها كل عام في موسم إملشيل تكفيرا عن خطيئة الأجداد

وهذه الاحتفائية، كذلك، سيرة شعرية للمدينة والذات، تماما كما جاء في كلمات إعلان صحفي ؟ ونقدي ؟ لا إخال كاتبه إلا الأديب الصديق الطاهر الطويل، يقول إنها : (عبارة عن سيرة شعرية لمدينة تازة وضواحيها، يلتقي فيها المتخيّل بالذاتي وبالأسطوري وبالمعيش اليومي في نفس ملحمي أخاذ.)..

وهي إلى ذلك (بوئيما) أو قصيدة طويلة، واحدة الرؤية متعددة المشاهد والإيقاعات، تحاول (شعرنة التاريخ) حسب تعليق الشاعر الصديق محمد رقيد، بالعودة إلى خلفية ثقافية، واحدة المنبع متعددة الروافد واللغات، أريد لها أن تظل موغلة في القدم وممعنة في البعد إلى حد الغياب والنسيان.

ولكنها لا تؤمل أكثر من تحيينها في انتظار تحديثها بشتى أنواع الإبداع الأدبي والفني.

إنها معزوفة الروح، العائدة إلى مسقط جسدها، لتعاني رهقا جديدا من ألم ولاداتها المتعاقبة، ربما، كطيور التم الشجية الغناء، في حياتها كلها، حتى إذا جاء أجلها، تزداد تغريدا أشجى من أي وقت مضى بل(تنشد مرثية في ختام حياتها) أو

كالهدهد الحزين الذي (يقال عنه بحق إنه يغرد تغريدة الأسى)، لكن، ليس ابتهاجا مثلها بطيبات الموت ولا ابتئاسا (بما كانوا يفعلون). إنما، هي تجربة استبطانية تحلم بكشف القناع عما طواه الزمن وامتدت إليه يد البعثرة والضياع، على سبيل التذكرة، السقراطية، بمعرفة الهوية والذات وشهادة الميلاد والحياة. و(ما العلم إلا تذكر وكفى). تلك آثارنا التي تدل علينا، لا تزال مطمورة في كتاب الرمل المنساب من بين فروج الأصابع كالماء، ومهجورة كالبئر العميقة التي يبصق فيها من لا يشرب منها .وكثيرا ما ينظر إليها، كأساطير الأولين، بعيون الحذر والشزر والارتياب، مثلما نظر الشاعر القديم، الشماخ، إلى (عرش هوية) أو بئر صغيرة، بعيدة المهواة، مغطاة السقف(العرش) بالتراب، ثم انصرف عنها، خشاة الوقوع فيها، ممتطيا ناقته(شمر) ومتسليا بها عن حاجات الفؤاد منشدا :

ولما رأيت الأمر عرش هوية

تسليت حاجات الفؤاد بشمرا

ولا أدري، لماذا،(وسوف إخال أدري) كلما ذكرت الهوية -أو الإنية بتعبير أصح- تمثلت الذاكرة ثروة تانتالوس بن زيوس الذي تروي عنه الأسطورة اليونانية أنه عندما أذاع بعض الأسرار الإلهية بين الناس، قضى عليه أربابها بهذا العقاب الرهيب :

(أن يقف في الماء حتى العنق،

وأن تتدلى فوق رأسه عناقيد الفاكهة،

فإذا أراد أن يجرع من الماء الذي حوله

أفلت منه الماء .وإذا أراد أن يطعم من الفاكهة،

التي فوق رأسه بعدت عنه ولم تمكنه من أخذها..)

ومع أنه (قتل ابنه وقدمه طعاما للآلهة ليختبر ما لهم من قوة الملاحظة) فقد حكموا عليه لذلك أيضا بأبدية العطش والجوع.

وكذلك هي تماما ثروة الهوية دانية ونائية الفاكهة والماء.

فبأية تعويذة فكرية يطرد ذلك الغول الذي قال عنه سقراط الحكيم الشهيد :

(ردد في كل يوم صوت الساحر،

إلى أن تطرد بالسحر ذلك الغول..!)

وبالتالي، إذا كان، كما يقول مؤلفو الأسرار :

(كثيرون هم من يحملون عصا السحر،

ولكن العالمين بالسحر قليل..!)

فطوبى للشاعر الساحر الذي يستطيع إذاعة الأسرار الشعرية بين الناس..!

ولا أدري، لماذا كلما ذكرت الهوية - أو الإنية بتعبير أصح- تمثلت الذاكرة ثروة تانتالوس بن زيوس الذي تروي عنه الأسطورة اليونانية

7. هناك في الأعالي

مغارة فريواطو إحدى المعلمات التازية الجميلة والرهيبة..

وما من جمال إلا وهو كذلك : فاتن وفاتك، ساحر وآسر، رائع ومريع..

يقدر عمرها بنحو مائة وأربعين ألف عام ونيف..

وهي -فيما يقال- أكبر مغارة إفريقية والثانية بعد مغارة بيروت..

إلا أن محمد عزوزي، الشاب التازي الجميل والباحث الأركيولوجي يقول إنها ليست سوى واحدة من أعمق المغارات السياحية التي يمكن أن تزار في العالم.

ولكل مستغور رقم قياسي..

وقد ضاع فيها غير واحد من الاستغواريين المغامرين.

وجرت محاولتان، لسبر أغوارها وامتداد متاهاتها الداخلية، بإلقاء نوع من القش والصباغة في مياه سراديبها الجوفية، فانتهى بهما المطاف مرة إلى فاس ومرة أخرى إلى مكناس..!

وجرت محاولتان، لسبر أغوارها وامتداد متاهاتها الداخلية، بإلقاء نوع من القش والصباغة في مياه سراديبها الجوفية، فانتهى بهما المطاف مرة إلى فاس ومرة أخرى إلى مكناس..!

وهي حتى هنا والآن متحف طبيعي قائم في أعالي جبل مختلف الألوان على شكل بركان قديم خامد وبارد الأحشاء.

تحف بفوهتها المخيفة الأشجار الكثيفة وجلمود صخر حطه السيل من عل، كم بحثنا عنها ولم نهتد إليها إلا في الزيارة الثانية بالمصادفة والأصوات المتناهية إلينا أنا والشاعر الزجال محمد الراشق من عالمها السفلي، مع أنها كانت على مرمى حجر أو بصر فويق مدخلها الرئيسي..

وفي الزيارتين معا آثرت الوقوف أمامها بعيدا عن كثب متمثلا قول أبي الطيب المتنبي :

وقفت وما في الموت شك لواقف
كأنك في جفن الردى وهو نائم

والنزول بضع درجات والاكتفاء بالبطاقات التذكارية للتأمل في جمالها الطبيعي الغريب والعجيب.

اكتشفها الاحتلال (1935) وجاد عليها الاستقلال (1956) بإصلاحات طفيفة وضرورية لارتياد فضائها السفلي : باب خشبي، سلم حجري، درابزين حديدي ومصطبات إسمنتية لالتقاط الأنفاس.

وكل نازل يلهث على درجاتها الخمسمائة والعشرين وكل صاعد أيضا..

ولا تزال عرضة للإهمال تعيش تحت رحمة الريح والماء والظلام..

القيّم على" مغارة الريح "شاب قروي، من أبناء كلدمان، ملك الماء، الأمازيغي(أكليد-ن-ومان)هو في الآن ذاته حارسها ومرشدها

السياحي.. الأمين .قبل أن يطلع الزائرين، الأقارب والأجانب، على خريطتها، يفتح لهم قلبه الطيب والحَفِيَّ بهم بين مقهى صغير ودكان فقير لبيع البطاقات التذكارية والماء ..ربما، لا يعودان عليه حتى بثمن الإيجار.

أجل، إنها مغارة مؤاجرة !؟

ويظل هكذا على نحو ما جاء في هذا المثل الشعبي :

" طالع هابط كالعمامة في راس المرابط!"

وهكذا يظل ناسكا سالكا طريق المغارة المظلمة يقدم لها القرابين اليومية!

ولها بالأمازيغية ترجمتان :

(-إيفري-ن-واضو)غار أو كهف الريح وهي بلساني العربي الفصيح" : مغارة الريح"

(-إيفري-ن-يطو) مغارة يطو أو فاطمة، تلك الفتاة الغياثية، الفاتنة والفاتكة بالجمال، الساحرة والآسرة قلب ذلك الأطلسي الجميل إملشيل الذي كان يرعى الغنم هناك في الأعالي..

وقد ألف الحب بين قلبيهما أسطورة رائعة ومريعة.

وما يتبقى يؤسسه الخيال..!

قال الراوي :

كان يرعى غنم الأهل، جوار الغار

رأى نحلا، يصاعد، من فوهته الواسعة والجائعة

فتل من الدوم حبلا ونزل إلى حيث وجد تلا من الشهد المهجور..

وغير بعيد

يقولون كانت مريضة بداء

وقف دونه الحكماء عاجزين ولا شفاء منه إلا بالشهد المهجور

صار الطبيب المداوي والحبيب

وأخذا يلتقيان، هناك في الأعالي..

إلى أن رأتهما عيون الأب، رب العائلة، وسيد القبيلة الجبار

فثارت حفيظته وأمر بإعدامه رميا في غيابة الغار

بيد أنه وقع فوق تل الشهد..

وهي أيضا سقطت فوق" شهر العسل "المهجور هناك..

حيث ضاع الحبيبان شهيدين

في سراديب المياه والظلام

اتخذا من العسل والإزار

زادا وفتائل..

وسارا طويلا حتى نفد الزاد وانطفأت آخر فتيلة

"بالريح" التي كانت المنقذ والمرشد إلى عين رأس الماء.

مغارة يطو أو فاطمة، تلك الفتاة الغياثية، الفاتنة والفاتكة بالجمال، الساحرة والآسرة قلب ذلك الأطلسي الجميل إملشيل الذي كان يرعى الغنم هناك في الأعالي..

عبد الدين حمروش

تجلي العين
(قراءة في شعر حسن نجمي)



1. تقديم :

يشترك حياة صغيرة والمستحمات في أكثر من ملمح فني وجمالي، غير أنهما لا يتشابهان بصورة كلية، أي لا يجتر أحدهما الآخر وإذا شئنا الدقة، سنقول إن الثاني تطوير للأول على أكثر من صعيد فالتشابه وارد لا محالة بينهما، لكن عناصره مطورة شعريا في الديوان الثاني بالمقارنة مع الأول ويعود التشابه، أساسا، إلى أن الآثار النفسية\الجمالية التي يمكن أن يخرج بها القارئ من خلال قراءته للديوانين معا، يظل واحدا تقريبا، نتيجة للتركيز القوي على موضوعات شعرية معينة، تنمو عبر ثنائيات ضدّية يمكن ترجمتها بناء على الوحدات المعجمية التالية : ليل # نهار، فراغ # امتلاء، صوت #صمت، صعود # نزول، امتداد # تقلص،

> غير أن الثنائيتين المحوريتين اللتين تدور في فلكهما مختلف تلك الثنائيات وأخرى غيرها، هما ثُنَائِيَتَا "الأنا" و"الأنت" و"الليل" و"النهار"

ضوء # عتمة، داخل # خارج، ضياع # وصول.

...والملاحظ أن مختلف الثنائيات التي تحفل بها النصوص، هي ثنائيات تسير في اتجاه إشاعة الحزن[1] في مقابل الفرح، الضيق في مقابل السعة، الشحوب في مقابل النضرة، وهكذا. غير أن الثنائيتين المحوريتين اللتين تدور في فلكهما مختلف تلك الثنائيات وأخرى غيرها، هما ثُنَائِيَتَا "الأنا" و"الأنت"من جهة، و"الليل"و "النهار" من جهة أخرى. وإذا كان الطرف الثاني في الثنائية الأولى يؤول إلى "الأنت"ا لمذكر بالنسبة لـ : حياة صغيرة، فإنه ينقلب إلى الـ "أنت" المؤنث بالنسبة لـ :المستحمات وفي حين تتحرك الـ"أنْتَ "في فضاء حر طليق مع الشكل، مثلما يترجم ذلك قوله : "أنا وأنت\وحدنا والغيم

طلقاء[2] "تتحرك الـ "أنْت"مع الشكل في فضاء مغلق، غالبا ما يؤول إلى غرفة في بيت ولذلك، لا يعز أن نجد مجموعة من الوحدات المعجمية التي تحيل إلى فضاء البيت المغلق، من قبيل قوله :

- الجدران صامتة. الزجاج صامت.النوافذ.

الباب. الأرائك. المشجب. آلة التكييف.

الأغطية اللوحات وكل شيء كأن الصمت سيصادر منا غرفتنا.[3]

وفي حين تكون علاقة الـ"أنا "بالـ"أنتَ (المذكر)، علاقة جوار وحوار، تكون العلاقة مع الـ"أنتِ "المؤنث علاقة بوح ومناجاة.

بناءً على ما سبق، يمكن اعتماد أي ثنائية مما ذُكِرَ مع الشكل -ولو اعتباطا -كأساس لإنجاز قراءة شاملة لمختلف العوالم الدلالية التي تحفل بها النصوص في الديوانين معا وبمعنى ما، إنَّ انطلاق القراءة من أي ثنائية، لابد أن يستدعي باقي الثنائيات، وذلك نتيجة لوجود نوع من التصادي الدلالي القائم بينها.[4]

في هذه القراءة، سنغض الطرف عن الثنائية المركزية الأولى" الأنا والأنت"، في حين سنركز على الثانية، أي الليل والنهار، أو بعبارة أخرى الضوء والعتمة وللإشارة، فإن تعاطينا مع هذه الثنائية سيتم باتخاذها عنوانا لمقاربة المنظور البصري في النصوص الشعرية لـ : حسن نجمي إنه منظور يغالي في حضوره إلى حد الزعم بأن الشاعر يكتب بعينه وليس بحاسَّة أخرى[5].

2. الصورة البلاغية :

في إطار هذا العنوان، نجد أنفسنا منخرطين في خضم الفنّ الشعري بامتياز، على اعتبار أنه تخييل لغوي متحصل من تداعي صور في الذهن. ولفظ "الصورة" يحيل إلى الصور الخيالية مثلما يحيل سيميولوجية، في سياق العلامات الأيقونية.

وتعد الاستعارة، لدى بعض النقاد، الأسلوب البلاغي الأقرب إلى تجسيد مفهوم الصورة، نظرا لكونها تمنح قدرا من التلوين للفكرة[6]. فهل نستنتج، من هذا، أن مفهوم الصورة لا يطول أسلوب التشبيه، على اعتبار أن الأخير، كما يرى ميشال لوغورن،"يبقى ضمن تجانس السياق[7]"؟ ولكي تتحقق الصورة في التشبيه، يقتضي الأمر تقريب إواليته من الاستعارة، بحيث لا تصير مجرد مقارنة بين وقائع كمية وأعتقد أن في هذا الإطار يمكن تقدير إصرار

في إطار هذا العنوان، نجد أنفسنا منخرطين في خضم الفن الشعري بامتياز،

عبد القاهر الجرجاني على تفضيل التشبيه ذي الطرفين المختلفين من حيث الجنس، انطلاقا من "أن لتصور الشبه من الشيء في غير جنسه وشكله، والتقاط ذلك له من غير محلته، واجتلابه إليه من النيق البعيد باب آخر من الظرف واللطف.[8]"

عن طريق مقاربة التشبيه بالاستعارة، يمكن تسوية ما يعترض الأول في طريق اكتساب بعده التصويري زيادة على ذلك، لا ينبغي أن ننسى أن جزءا من التشبيه - المسمى بليغا - يختلط كثيرا بالاستعارة إلى درجة عَدَّهُ بعض البلاغيين منها، ومن ثم لا فرق بينهما من حيث القدرة على التصوير.

وإذا كانت اللغة الشعرية استعارية بامتياز، فإن حضور التشبيه بقدر مهم في النصوص، التي نحن بصددها، يدفعنا إلى عده وجها فنيا مهما من وجوه شعريتها. وبالرغم من أن الاختلاف بين التشبيه والاستعارة قائم في درجة كل منهما التخييلية، فإنَّ ذلك لا يحول دون أن نلمس نوعا من الاختلاف في الحساسية الفنية بينهما، خصوصا من ناحية مالها من تأثير على باقي المستويات الفنية الأخرى، وحتى

وبالرغم من أن الاختلاف بين التشبيه والاستعارة قائم في درجة كل منهما التخييلية، فإنَّ ذلك لا يحول دون أن

الدلالية فالتشبيه الذي يقوم على المماثلة مثل الاستعارة، يختلف عن الأخيرة بكونه ينهض بمهمة المقارنة بين طرفين حاضرين (المشبه والمشبه به)، بل ومتمايزين مهما بلغ عدد الصفات (غير الكمية) المشتركة بينهما وفي حين لا يشكل التشبيه أي توتر\انزياح على مستوى سياق الكلام "بفعل انعدام إدراك التعارض الدلالي[9]"، تنشد الاستعارة إيقاع الاتحاد بين طرفي المعادلة الاستعارية، إلى حد نغدو متوهمين أننا بصدد طرف واحد وليس طرفين. هذا الأمر الأخير يمكن رصده، كأثر، في التوتر الملحوظ بين الوحدات اللغوية المشكلة لتركيب الاستعارة إذاً، في الوقت الذي تسعى الاستعارة إلى إيقاع التداخل بين طرفيها، لا يسعى التشبيه إلا للحفاظ على الحدود المرسومة بين الطرفين.[10]

وللاقتراب من طبيعة الصور الشعرية في المتن، نسجل مجموعة من الأمثلة مقتصرين منها على صور التشبيه تحديدا ويرجع ذلك إلى حضور هذا الأسلوب البلاغي بقوة من جهة، وإلى فاعليته في خدمة رؤية فنية مخصوصة، سنأتي على تحديد بعض ملامحها، من

جهة ثانية وفي هذا الإطار، نقرأ صورته الواردة في المستحمات:

-...(وتلمع عيناه

في الليل مثل قط الجيران)...(11)

يلخص المثال طبيعة التصوير (البلاغي)، فهو تصوير مقتطع من مجال التجربة الحسية البصرية وفي الغالب ما يرد الحضور البصري في سياق ثنائية # العتمة في الديوان ككلّ ومن الأمثلة التي تسير في نفس السياق، نذكر الصور التشبيهية التالية:

-(ـ) وأتعثر في مائك

كما ينزلق الضوء على تمثال(ـ)(12)

-(ـ) انظري لألواني لماعة

مثل براق من نور ومن سماء(ـ)(13)

-(ـ) كأن ذئبا يجر حَمَلاً وهو يعْدُو هاربا من نار

المعسكرات(14)

إن البعد البصري لشد ما يظهر حين يرد في سياق الإحالة إلى الضوء، سواء كان هذا العنصر مشكلا لأحد طرفي المعادلة التشبيهية، أو كان مجرد عنصر مكمل لتمام الصورة ولعل أهم نتيجة يمكن ترتيبها عن هذه الملاحظة، تقلص مجال التجربة الحسية في المتن، إلى درجة تغدو معها مرادفة للتجربة البصرية وهكذا، في مقابل الانتصار للعين، يضحي الشاعر بمختلف حواسه، وكأنه لا يشم ولا يسمع ولا يتذوق ولا يلمس. إنه يرى وحسب .لا تختلف عن هذا الأمر الاستعارة، كما نجد في هذه الأمثلة:

- وجهك المندلع يزهر الليلة.(15)

-أمسح الغبار عن نهاراتي

وأرتب الليالي في دولاب الملابس(16)

- إكليل يزهر في شرفات المساء.(17)

إلى جانب خدمة البعد البصري، نلاحظ أن مختلف أساليب التشبيه تنحو منحى عقد المقارنة بين طرفين مختلفين من حيث الجنس، وهو أمر ينفي عن تلك الأساليب كونها مجرد مقارنة كمية والملاحظ أن المقارنة الأخيرة، هي التي كثيرا ما كانت وراء إخراج التشبيه عن إطار مفهوم الصورة، على حد ما نفهمه من لوغورن في سياق النص السابق وهكذا، فإننا لا نتمثل قول الشاعر :" بفم مثل زورق أحمر في نهر الحلم(18) " إلا باعتباره صورة قائمة بصريا، على إخراج

إلى جانب خدمة البعد البصري، نلاحظ أن مختلف أساليب التشبيه تنحو منحى عقد المقارنة بين طرفين مختلفين من حيث الجنس،

الفم في صورة زورق أحمر. من هنا، نستطيع أن نُضَيِّقَ الخلاف بين الصورة في التشبيه ومثيلتها في الاستعارة، ليصير منحصرا في مسألة "تجانس السياق" الأولى)أو عدمه ((الثانية). وهكذا، فإن درجة الانزياح، بالنتيجة، تختلف من الواحدة إلى الأخرى، فالاستعارة، وهي تسعى لإيقاع الاتحاد، تحدث ارتباكا ملحوظا في السياق الشعري على مستوى تركيبه اللغوي، بينما يبقى التشبيه في حدود تجانس السياق حتى وهو يعقد المقارنة بين الأطراف المختلفة في الجنس.

وبالعودة إلى المتن، نلاحظ أن الصور التشبيهية تشتغل في النصوص بعدد مهم وفعال، إلى حد يمكن الزعم معه بأن شعرية نجمي تقوم، من بين ما تقوم عليه، على شعرية التشبيه في مقابل شعرية الاستعارة.[19] وفي اعتقادي، ولو بشكل انطباعي، يحتاج إبداع التشبيه قدرا كبيرا من الموهبة والفن، وإلا لما وجدنا أفقه يضيق في مختلف النصوص الشعرية، قديما وحديثا، بالمقارنة مع أفق الاستعارة صحيح أن الشاعر يلاحظ ويقارن بين أشياء ووقائع، لكن، مع ذلك، يبقى تَصَيُّدُ المقارنات، الجديرة بالتسجيل

> فالاستعارة، وهي تسعى لإيقاع الاتحاد، تحدث ارتباكا ملحوظا في السياق الشعري على مستوى تركيبه اللغوي،

والجديرة بتحقيق المتعة الفنية، أمراً في غاية الدقة والصعوبة، خصوصا أن التشبيه لا يلفت الانتباه إليه بسبب تجانس السياق وعليه، فإن كل عملية تشبيهية تضمر عودة مرجعية ـ ولو ذهنية ـ إلى الأشياء المقارن بينها، بخلاف الاستعارة التي غالبا ما يتم الاكتفاء بتقدير جماليتها في ما تحدثه من تشويش على صعيد السياق اللغوي للصورة الشعرية هل نستنتج من هذا الكلام أن نصوص المتن تسير في اتجاه المحافظة على تجانس السياق بشكل عام ؟

لعل هذا ما يظهر عند القراءة الأولى، ابتداء بالديوان الأول للشاعر، لكن بدرجات متفاوتة بين عمل شعري وآخر وبالنتيجة، نستطيع القول بأن النصوص المعنية لا تقوم، أساسا، على شعرية المفارقة اللغوية، كما تؤكد ذلك هذه الأسطر الشعرية التي لم نجهد أنفسنا في اختيارها للتمثيل:

-رذاذ البحر يلمع تحت الأضواء في الممشى.

وفمي في فمك. والليل والشاطئ أَقْفَرَ الآن.

وأسمع قرب النافذة خطوات العائدين. وهذا

الصدر ناهض بللته قطرات العرق وأَلْثَمُ.(ـ)[20]

إن أهمية مثل هذه المقاطع، ترجع إلى قدرة صاحبها على تتبع حركات الأشياء وتَصيُّد تفاصيلها بدون كلل في إطار سردي ينتصر كثيرا للوصف وبعبارة مختصرة، يهتم الشاعر بتتبع الأشياء، في بعض أحوالها، وهي تحصل أمام ناظريه، وإن استدعى الأمر عقد مقارنة، هنا أو هناك، فلا بأس مادام ذلك لا يخرج عن إطار الوصف العياني المباشر والملاحظ أنَّ الصور البلاغية مع تضافر عمليات الوصف، تجري في سياقات يمكن تحديد معطياتها بما يحدث في فضاءات اليومي (البيت، المحطة، المقهى، الخان). ولعل في ذلك انسجاما، مادام اليومي بحَميميته وتلقائيته وتفاصيله، يستدعي صورا (تشبيهية) تلتَفت إلى غناه ذاك والحفاظ على بساطته ومباشرته، وليس مواراته عبر بعض الماكياجات اللغوية، خصوصا منها الاستعارة.

وحتى ننتقل إلى عنوان آخر، لابد من الإشارة إلى فاعلية الصور الحركية، خُصُوصاً تلك التي تقوم على رصد حركة الشيء كما تقع عيانا مثلَ هذه الصور لا تنهض، فحسب، على تصوير الشيء بحد ذاته، بل تنهض، من نواح أخرى، على تصوير حركته داخل فضاء معين، ما يكسبها بُعدا بصريا،" سينمائيا "إن صح التعبير ومن الأمثلة على هذا، نسجّل :

-تركت دفق الغاز يلتهم هواء الغرفة.(ـ)[21]

من الملاحظ أن التركيز، في هذه الصورة، ينصب على رصد حركة الغاز "دفق "وهو يكتسح هواء الغرفة، هذا الاكتساح الذي أخذ طابع الالتهام، نظرا لقوة اندفاعه .إن دفق الغاز يتشكل في صورة "حيوان" يلتهم فريسته .إن المستهدف ليس هو إخراج الغاز في صورة الحيوان بالضبط، بل إخراجه في صورة حركة الملتهم وهكذا، تأخذ الصورة بعدها الحركي من خلال تبئير وجودها في عنصر حركيِّتِهَا وضمن هذا الإطار، يمكن تصنيف مجموعة أخرى من الصور، نذكر منها :

- وبعد قليل سينهض طينه
تحت شمس هذه
القصيدة[22]

- عين تخلط الصمت
بالكلمات[23]

-وأنا هنا -
يداهمني السُّكْر
تترنح كلماتي[24]

لابد من الإشارة إلى فاعلية الصور الحركية، خُصُوصاً تلك التي تقوم على رصد حركة الشيء كما تقع

ومثلما أن الشيء المستهدف بالتصوير، هنا، يكون في حال فعل وحركة، فإن العين الراصدة بدورها، هي في حال نشاط وحركة ويمكن فهم هذا المعنى من خلال ما قاله الشاعر عن الناقد السينمائي نور الدين الصايل.

-جسده ضوء

وله عين عديمة الصبر[25]

أو ما قاله، أيضا، في نفس النص :

- إنه يرى الصورة في ارتعاشة.[26]

أحببنا تسجيل الصورتين الأخيرتين لفضح خلفية الشاعر المتحكمة في طريقة بناء صُوره الشعرية .إنها خلفية تستند إلى محاورة عدة فنون، وبالتالي الاستفادة منها في خدمة فنّه الشعري .فكما نفهم من قراءتنا عدة نصوص، فإن للشاعر علاقات عدة مع فنانين من مشارب فنية متنوعة ومادام الحال كذلك، فمن الطبيعي أن يستفيد من تلك العلاقات في إطار ما يخدم صناعته الشعرية ما نريد قوله، صراحة، هو أن هناك وعيا \ قصدية، أو ما أسميه، الآن، إرادة فعل تجعل الشاعر يكتب بهذه الطريقة وليس بتلك ومن ثم، فمن

حين يتسع امتداد الصور البلاغية، على مختلف مناحي النص، نصير بصدد صورة متكاملة الأجزاء، نسيمها، حصرا، بورتريها

الواجب علينا أن نقرأ نصوصه في ضوء عناصر خلفيته الفنية والجمالية وللإشارة، في سياق الحديث عن الصايل، فإن غير قليل من النصوص تستدعي، بقوة، استثمار مفاهيم آتية من حقل السينما، من قبيل مفهوم المشهد، مفهوم اللقطة، وغيرهما.

3. البورتريه :

حين يتسع امتداد الصور البلاغية، على مختلف مناحي النص، نصير بصدد صورة متكاملة الأجزاء، نسيمها، حصرا، بورتريها .[27] فإذا كانت الصورة الواحدة تتناول جزءا محددا، فإن تضافر مجموعة منها، سواء عبر عملية التراكم أو عملية التراكب، تفي بالمطلوب من حيث الإحاطة بالشيء \ الموضوع من كثير من جوانبه. ويأخذ الأمر فعالية أكبر حين تَتَعَزَّزُ تلك الصور بعمليات الوصف الدقيقة والمباشرة.

وبالرجوع إلى المتن، نجد أن هناك نصوصا عدة تقدم أنفسها في شكل بورتريهات .فبالإضافة إلى ما ذكر عن امتداد الصورة وتعززها بالوصف، نلاحظ أن تلك النصوص كتبت لمقاربة أشخاص محدودين بالإسم، وهو الأمر الذي يدفعها إلى أن يصدق عليها اسم البورتريه .إن

كل نص منها يقدم صورة شخصية عن اسم محدد : نور الدين الصايل، أدونيس، وليد خازندار، عبد الله راجع.[28] إذاً، فالشاعر يتقصد تقديم بطاقة شخصية لكل صديق من أصدقائه فمثلا، يقول عن أونغاريتي :

- منذ أول القصيدة، هذه الصورةُ : وجهكَ.

مربع يبتسم للكلام الذي لم يولد. تكاد عيناه تغتمضان.

بصَلْع يعلو الجبين بِشَعْرٍ فضّي يغطي ما تبقى من حُلْمٍ تحت الجمجمة.

منذ أول النَّظَر، ربطةُ عُنُقٍ تُفْسد صورةَ شاعر.[29]

لعل من بين أهم المؤشرات على أننا بصدد رسم بورتريه لأونغاريتي، تكرير كلمة "صورة" مرتين : في بداية المقطع ونهايته إلى جانب ذلك، قام الشاعر بتقديم معطيات مادية لها علاقة بملامح الشخص الموصوف الجسدية : صلع، شعر فضي. هذا الأمر الأخير يتردد في نصوص بورتريهات أخرى، مثل قوله عن وليد خازندار:

دائما بطول قامته.

بالشعر الناشف الأصهب.[30]

زيادة على التقديم المادي، نُلاحظ أن الشاعر يقدم جوانب أخرى متعلقة بصورة الشخص المرصود من الناحية النفسية. إنّه يجهد نفسه في أن يقدم بورتريها متوازنا بحيث يشمل الجانب النفسي والمادي. وفي حين لا يكونُ بوسع الرسام أن يقدم النفسي \المعنوي إلا في صورة المادي، بحكم طبيعة المادة التي يشتغل عليها أما الشاعر فبإمكانه -إلى حد بعيد -أن يختار بين أي من الجانبين لمباشرة عمله. فبوسعه أن يوقف الرصد المادي للوجه، مثلا، لينتقل إلى رصد أمور أخرى تتعلق بالملامح النفسية. وبالمقارنة بينهما، نستنتج أن الجانب النفسي يحظى بالنصيب الأوفر من الرصد. إن الشاعر تكفّل برسم بورتريهات نفسية لأصدقائه. غير أن ذلك لا يحول دون التعرض لبعض الملامح المادية بعبارة مختصرة، يمكن القول إن لغة المتن "نفسية" في باطنها و"مادية" في ظاهرها، وهذا ينسجم كثيرا مع مختلف الملاحظات المقدمة في العناوين السابقة. ما يفهم من هذا الكلام أن الشاعر رسم بالكلمات ملامح ذات موزعة عبر ثنائيات عدة، وإن كنا نحس أن طرف الغربة \ الضياع \ الألم هو المهيمن عليها وبالعودة إلى

إن لغة المتن "نفسية"في باطنها و"مادية"في ظاهرها، وهذا ينسجم كثيرا مع مختلف الملاحظات المقدمة في العناوين السابقة.

البورتريهات المرسومة في حياة صغيرة، لاَ نَعْدَمُ أمثلة عن هذا الجانب النفسي الأليم والمعذب.

-أونغاريتي، صديقي.

أنا أيضا -

"الليل فيَّ، هذه الليلة"

لي شرخ عميق.

أفكاري في غير هذا المكان".[31]

-كم نهارنا مر!

والليلُ -

كم استعمل الزمن الذي كان بيننا[32]!

يظهر من المثالين، أن الذات المعنية مصابة بشرخ عميق بين زمنين \ مكانين \ نفسيتين. بمعنى أنها ذات لا تستقر على حال إلا لتَنْتَقِلَ إلى حال آخر، مثلها في ذلك مثل العين التي لا يهمها أن تَقع على شيء، لتحيط به، بل ما يهمها هو أن تظل رهينة دينامية دائمة: الانتقال من شيء \مكان إلى آخر. ولعل في ذلك جزءا كبيرا من عمق الاغتراب \ الضياع فيها.

بالإمكان ترجمة ذلك الشرخ، فنيا، بنوع الكتابة التي تنمو عبر مراكمة الصور، الأوصاف، الأحوال.. فمادامت الذات تعيش تناقضات جوهرية، فإن من الطبيعي، والحال هكذا، أن يعمل الشاعر على تصيد

الذات المعنية مصابة بشرخ عميق بالإمكان ترجمة ذلك الشرخ، فنيا، بنوع الكتابة التي تنمو عبر مراكمة الصور، الأوصاف، الأحوال..

"صفة" من هنا، وتشبيه من هناك (الخ) لاستكمال مختلف ملامح صاحب البورتريه.

ومن الأمثلة الدالة نذكر الأسطر التالية:

بأهدابهن. بأحزانهن. بخزائنهن. بمفاتنهن.

الوقورات الناعماتُ المضيئات. الفاتنات".[33]

لقد لاحظنا، في ما سبق، كيف أن القصيدة لا تكتسب "كليتها" إلا عبر تراكم الجمل، بحيث كل جملة تنتهي بنقطة (نهاية). ويعني هذا أن أدوات الربط بين الجمل والفقرات تظل غائبة عن مختبر الكتابة لدى صاحب المتن. إنها كتابة تقدم نفسها على أنها مشتتة ظاهريا، بفعل تشتت جملها، إن كانت في الأصل بعكس ذلك، نظرا لاستهدافها الإحاطة بشيء \ موضوع واحد وإن تميز بتعدد أحواله وحالاته. هل يمكن الحكم على هذا النوع من الكتابة بكونه مُنْدَرِجاً في إطار ما يفعله الرسام من كولاج[34] لتركيب لُقى في محاولة لرسم صورة معينة؟ الأمر قريب من ذلك ولو ظاهرياً على الأقل، كما يظهر في المثال التالي:

الجدران صامتة. الزجاج صامتٌ النوافذ.

الباب . الأرائك . المشجب . آلة التكييف

الأغطية اللوحات[35](..)

إن الجمل المذكورة (جمل لا تشبه الجمل) لا تكتسب مَعَانيها في ذواتها، أي في إطار استقلال كل واحدة عن الأخرى، بل في تراكم بعضها فوق بعض إلى أن يتم استكمال مختلف ملامح البورتريه. إنها مجرد أشياء \ لقى لا قيمة (شعرية) لها في نفسها، بل في ما تساهم فيه حينما يتم جمعها وتأليفها بصورة مخصوصة وهكذا، فإن الجمل \ الأشياء المذكورة، في المثال الشعري، لا تستعيد معانيها إلا حينما يتم الانتهاء من قراءة آخر جملة في النص، أو على الأقل آخر جملة من المقطع الأول، أي قوله :

- كأن الصمت سيصادر منَّا غرفتنا.[36]

4. خاتمة :

قام جهدنا، في هذه الدراسة، على استقصاء مظاهر البعد البصري، وبالتالي تحليلها في إطار ما تُفْرِزُهُ من دلالات في سياقها الشعري العام. ومن ثم، لم يكن من بد، ونحن نقف عند العنوان الرئيس، غير التعرض لعناوين فرعية أخرى، من قبيل ما يتعلق بالجوانب الموضوعاتية في المتن، إلى جانب نوعية اللغة الشعرية الموظفة، وكذا طبيعة الجملة والصورة الشعريتَيْن، وغير ذلك .

إن دراسة من هذا القبيل، تلتقي مع جهود أخرى، وإن كانت غير وفيرة في محاولة مقاربة البعد البصري في النصوص الشعرية[37] ويكتسي هذا الموضوع أهمية، انطلاقا من عاملين حاسمين على الأقل :

-الأول يرتبط بوجود نصوص شعرية مهمة، سعى أصحابها لاستثمار العناصر البصرية فيها بطرق متنوعة.[38]

- الثاني يرتبط بوجود خلفية نظرية تقف وراء هذا الاستثمار، كما يظهر على الأقل في ما خلفه ما يسمى شعراء السبعينيّات بالمغرب من بيانات بهذا الخصوص.

وبالرغم من أهمية مختلف الدراسات المنجزة في الموضوع، إلا أن ما يفتقر إليه بعضها هو التركيز على العناصر البصرية في إطار انبثاقها من صميم اللغة الشعرية، وليس في إطار موازاتها لها. فالافتتان التشكيلي "السطحي" ببعض المظاهر البصرية، قد لا

قام جهدنا، في هذه الدراسة، على استقصاء مظاهر البعد البصري، وبالتالي تحليلها في إطار ما تُفْرِزُهُ من دلالات في سياقها الشعري العام.

يعكسه توجه بصري مفجر من داخل اللغة نفسها في ضوء هذه المفارقة الصارخة، نقرأ غير قليل من نصوص الشعر المغربي، ومنها السبعينية على وجه التحديد، حيث اللغة ذهنية "مجردة "لا علاقة لها بما يمكن ملاحظتُه من افتتان ظاهري باستثمار الخط المغربي، أو بتوزيع الأسود على الأبيض ولذلك، يبدو لي، أحيانا، أن الحديث عن التجربة الكاليغرافية بالمغرب، وما أفرزته من سجالات، غير ذات أهمية كبيرة على الإطلاق من هذه الناحية.

الحديث عن التجربة الكاليغرافية بالمغرب، غير ذات أهمية كبيرة

الهوامش :

*جزء من دراسة نقدية تصدر، قريباً، في كتاب.

(1)- بالإمكان اعتبار قوله : "دوختي بلا كأس وأشرب مراراتي" بمثابة البؤرة الدلالية التي تلتف حولها مختلف الدلالات ومع ذلك، فإن الأهم هو أن الثنائيات تسير في اتجاه تكريس مسار الصراع نفسه، بغض النظر عن انتصار ثنائية على أخرى، أو طرف على آخر في كل ثنائية.

(2) -حياة صغيرة، ص. 63.

(3) -المستحمات، ص 127.

(4) -يظهر التكامل بين "حياة صغيرة "و"المستحمات" على أكثر من صعيد، إلا أنه لشد ما يظهر على المستوى الدلالي.

(5) -في هذا السياق، ينبغي استحضار تلك المقارنة القوية بين عمل الشاعر وعمل الرسام لدى البلاغيين العرب.

(6) Molino (Jean) et Tamine (Joelle), Introduction l'analyse linguistique de la pœ sie PUF, Paris, 1982, p.

(7) - لوغورن (ميشال)، الاستعارة أو المجاز المرسل، ترجمة صلاح صليبا، سلسلة زدني علما -منشورات عويدات، الطبعة الأولى، بيروت - باريس1988، ص 106.

(8) - الجرجاني(عبد القاهر)، أسرار البلاغة، تصحيح وتعليق محمد رشيد رضا، المكتبة التجارية، مكتبة مكة المكرمة - بدون تاريخ، ص 106-109.

)9(- لوغورن(ميشال)، المرجع السابق، ص 112.

(10) - كثيرا ما تلعب أدوات التشبيه دور الحاجز اللغوي \المنطقي بين المشبه والمشبه به.

(11)- المستحمات، ص 140.

(12) - نفسه، ص 66.

(13) - حياة صغيرة، ص 41.

(14) - المستحمات، ص 41.

(15) -نفسه، ص 38.

(16) - نفسه، ص 139.

(17) - نفسه، ص 86.

(18) - حياة صغيرة، ص 45.

(19) - حظيت الاستعارة باهتمام من قبل الرومانسيين في إبداعاتهم، في مقابل التشبيه الذي لقي اهتماما من قبل الكلاسيكيين.

(20) - المستحمات، ص 91.

(21) - حياة صغيرة، ص 20.

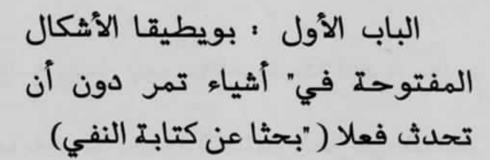
(22)- حياة صغيرة .ص 16.

-(23)نفسه، ص 18.

-(24)نفسه، ص .12 .
-(25)نفسه، ص .24 .
-(26)نفسه، ص .24 .
-(27)ظهر البورتريه كفن مستقل منذ عصر النهضة بأوروبا، بتأثير النزعات الإنسانية، واتسع انتشاره إلى أن تم اكتشاف الفوتوغرافيا .وينهض فن البورتريه، أساسا، على محاولة القبض على عناصر التشابه المادي والنفسي للموديل.
-28)هذه الأسماء / النصوص وغيرها ترد في" حياة صغيرة "في قسم بعنوان" أصدقاء". وهناك نص آخر أكثر ما يتجلى فيه البورتريه، وهو نص خارج عن القسم المذكور، يحمل عنوان" الرغبة."
-(29)حياة صغيرة، ص .35 .
-(30)نفسه، ص .30 .
-(31)نفسه، ص .36 .
-(32)ؤنفسه، ص .31 .
-(33)المستحمات، ص .46 .
-(34)تقنية جديدة ظهرت في الفن التشكيلي في بداية القرن العشرين، وتعتمد على تثبيت الأشياء ذات الاستعمال اليومي على اللوحة عن طريق عملية الإلصاق.
-(35)المستحمات، ص .127 .
-(36)نفسه، الصفحة نفسها.
-(37)كان مقررا، في البداية، تناول موضوع الدراسة في إطار متن شعري واسع يشمل نصوصا شعرية عدة لشعراء مغاربة عديدين.
-(38) بالرغم من تنوع تلك الطرق، فالملاحظ أنها ظلت سطحية، نظرا لكونها بقيت عند حدود الاستثمار الخارجي للمظاهر البصرية، من خلال المبالغة في طريقة توزيع الأسطر على فضاء الصفحة، أو من خلال المزاوجة بين الرسم / التشكيل والشعر في إطار نفس الصفحة / الديوان، أو من خلال استثمار بعض الخطوط، مثل الخط المغربي في كتابة النصوص.

محمد علوط

ما بعد السرد في قصص أنيس الرافعي



الباب الأول : بويطيقا الأشكال المفتوحة في" أشياء تمر دون أن تحدث فعلا ("بحثا عن كتابة النفي)

إن الخطاطات النقدية الكبرى حول متخيلات الكتابة تضعنا إزاء استراتيجيتين، تشكلان طرفي المعادلة الجوهرية الأساس لماهية المتخيل الإبداعي :

أن نختار، عن طواعية، وتعاقد عام، الكتابة من عمق شعرية (بويطيقا) التماثل .وهو ما يشكل انخراطا في الهدنة الجمالية التي يفرضها الشكل العام للوعي بالكتابة، كمؤسسة تعاقدية، مرتهنة بسلطة وسيادة النموذج العضوي، التواضعي الاصطلاحي، بكل بنوده الأخلاقية "المقدسة"، وقيمه الجمالية ذات الطابع الدستوري أو الكهنوتي .ومن هذا الانتساب، تنحدر أصول الهويات السردية للعديد من كتاب القصة القصيرة المغربية والعربية، ممن يحكم وجودهم الانصياع لسلطة النظير الجمالي التماثلي الذي يتأسس في اقتضاءات التوافق الشكلي لتاريخية السرد.

وهو ما يعني الانخراط في المواقع الاختلافية للكتابة، المتحررة من سلطة النظير الجمالي التماثلي،

أن نختار، عن طواعية، ومعتقد خاص، الكتابة من عمق شعرية (بويطيقا) الغيرية. وهو ما يعني الانخراط في المواقع الاختلافية للكتابة، المتحررة من سلطة النظير الجمالي التماثلي، تلك التي وصفها ارتياديو فكر ما بعد الحداثة بـ"كتابة النفي"، إذ تشكل الموقع الجمالي الآخر الغيري، الذي لا يتحدد في هوية جمالية ناجزة، منغلقة، مطلقة. بل يستند إلى اتساع حريته الذاتية، ودينامية تفاعلاته اللامحدودة، مما يجعل" نص الكتابة "ينشغل بتعدد النظائر، مستثمرا الحيوية الخلاقة للقيم الجمالية الاختلافية، ناسفا، بكل

تأكيد اقتضاءات التوافق السردي العام، باستجلاء الحدود المابعدية، تلك التي ينهض" التجريب "كمخطط استراتيجي برسم الجماليات الغيرية لمحيطاتها الخرائطية.

يختار أنيس الرافعي أن يكون غيريا، وهو ارتضاء جمالي أخذ صيغة مشروع سردي لا يذهب نحو نهايته بأن يترسب في كتابة مسكوكات قصصية لا تملك من الطاقة الحيوية للتجريب الاختلافي إلا حد الادعاء.

فالمرتكز الصلب لهذا الأفق التجريبي، توخيا لكتابة قصصية محايثة لسقف جمالي اختلافي، لا يتأتى إلا بانطواء هذا المشروع السردي على وعي نظري مواز، يترسم عن يقظة جمالية تأسيساته الاستراتيجية، بإعمال فكر هندسي في الكتابة، يفكر أولا من خارج الوعي التقليدي لحدود النظير الجمالي التماثلي، ويستند ثانيا إلى الطاقات الروحية الخلاقة للممتلك المرجعي - لدى الكاتب - الذي استنفد الإحاطة به، من إيغال قراءاته في خرائطية النظائر السردية الكونية لجنس القصة القصيرة.

لذا، وبدءا من" أشياء تمر دون أن تحدث فعلا "يجد القارئ ذاته أمام عتبات" التمارين "المفضية إلى داخل هذه العمارة القصصية التي من الصعب التكهن مسبقا بأفقها المعماري، فالسرد يأخذ شكل التمفصل المزدوج ما بين القصة والوعي المحايث بالقصة، وما بين الشكل والوعي المحايث له .وهذا التلازم العضوي هو أحد أبرز تجليات الطابع المشغلي لتجريبية" التمارين"، التي تشرع أولا في نصوص مثل" التراغم "و"التبرمل "و"التراتل"، المشكلة للصنف الأول من المجموعة، بتفكيك الشكل الموضوعي للقصة التقليدية، عبر محورين متقاطعين، وهما تكسير نمطية" الفكرة القصصية"، وخلخلة" البناء التماثلي ."مما يترتب عنه الزج بالقارئ في المسالك الاستغوائية لسرد اختلافي" يسخر جماليا "من نظرية أفق التلقي الوحيدة الأفق التي انبنت عليها المركبات القصصية وحيدة الخلية.

في النصوص القصصية الثلاث الأولى يدوزن الكاتب "الجرعات التجريبية " في اختبار تجريبي لإفراغ الفكرة والشكل من الامتلاء والكثافة والحشو، نوع من السرد / الإيروبيك، لأجل أن ينهض السرد وفق هندسات الإيقاعات التي تجعل الشكل القصصي ترويضا للفكرة، والفكرة ترويضا

المسالك الاستغوائية لسرد اختلافي" يسخر جماليا "من نظرية أفق التلقي الوحيدة الأفق التي انبنت عليها المركبات القصصية وحيدة الخلية.

للشكل .ويتجلى البعد التجريبي في عدم تمركز نواة السرد على أحد الطرفين دون الآخر، بل في متوازيات الإيقاع، باعتبارها أحد الأشكال المنزاحة في الكتابة القصصية .وفي هذا مدخل أساس يفضي - كما هو آت - إلى جماليات البنى الانشطارية، المميزة للشعرية الغيرية، لمشروع :ما بعد السرد، لدى القاص أنيس الرافعي.

الجرعات الإضافية من هذا الضخ التجريبي تأتي بقياسات جديدة، في الصنف الثاني من قصص المجموعة، المعنون ب :

انشطارات 1 (مربكة قصصية)

انشطارات 2 (مثلث باسكال سردي)

انشطارات 3 (سرد - غرافيك)

هنا، يكشف الكاتب عن قفازة المهندس التركيبي، لاختبار تماريني جديد للحبكات القصصية والأفق الاحتمالي اللامحدود الخالق لبويطيقا الأشكال المفتوحة.

أ. التجريد الهندسي المطلق في تشغيل العدة السردية في مختلف مكوناتها، وفق درجات عالية من التكثيف الاختزالي للعناصر السردية (السارد، الشخصية، الحدث، الزمن، المكان)، إذ تصير هندسات الكتابة الإيقاعية هي الشكل الحيوي والجوهري لإبراز القيمة الجمالية لهذه العناصر.

وفي هذا المسعى تحرر من الأثر الشفوي للسرد، ومن الحسية المفرطة لكثافة الحكي المألوف، باستدعاء التمثل عبر فاعلية الحواس الأخرى (البصري / التشكيلي، والصوتي / الإيقاعي.)

ب. تمرئي الحبكات الانشطارية في مشغل سرد تجريبي يقوض ترسيمة الحبكة التقليدية بكل وتوقيتها الصارمة، عبر اعتماد شعرية الاحتمالات الحبكوية المتعددة، بكل الإمكانات التي تتيحها حرية الاستيهام، واللعب، والمحاكاة الساخرة، والتفاعل النصي ..من عمق المسعى النظري الاستراتيجي لكتابة تحاور أسانيدها المرجعية الكبرى بذكاء وبمنتهى اليقظة.

ج. ارتهان النص القصصي بفاعلية ديناميات الشكل المفتوح، باعتباره الأس التجريبي، لكتابة قصصية تبتدئ في "أشياء تمر"... بتمارين تعمل على تلقيح" أفق انتظار" القارئ ضد سيادة النمطية والنمذجة والوثوقية التي تفرضها الشعرية

وفي هذا المسعى تحرر من الأثر الشفوي للسرد، ومن الحسية المفرطة لكثافة الحكي المألوف، باستدعاء التمثل عبر فاعلية الحواس الأخرى

التماثلية، المشدودة الوثاق إلى المؤتلف والشبيه والمثيل.

ضمن هذا الأرابيسك التجريبي يحفل المشغل القصصي لأنيس الرافعي بكتابة سردية لها نحوها وصرفها الداخلي المستندان إلى فيزياء انشطارية لتخلق العناصر والبنى والحبكات والسرودات، التي تفاجئنا بوقع في القراءة، وذائقة جمالية، مغايرة ومختلفة لمعتادنا في التلقي، مما أورثنا إياه عقود منصرمة من التعاطي لتعاقدات الشكل القصصي التماثلي.

إن هذه المجموعة / التمارين، هي المحطة الأولى لهذه الاستكشافات الحكائية الجديدة ولهذا الأفق الرحب المسمى قصة ما بعد السرد في ابتغاءاتها اللامحدودة.

الباب الثاني : تحولات النص في "السيد ريباخا" (بحثا عن بلاغة الافتراضي)

إن الثراء الفاحش الذي راكمته الدراسات النقدية، وبموازاتها الكتابات النصية، حول الأدب الواقعي، أنتج في النهاية نموذجين من أنماط الكتابة الإبداعية.

فمن جهة أولى، هناك الأدب الواقعي الذي أخذ شكل "مؤسسة" تحتكم إلى قوانينها الذاتية، موسومة بالاكتفاء والانغلاق، ذات طابع نمطي، وإجرائية اشتغال تستعاد على نحو جاهز، وتصب في قوالب متشابهة.

ومن جهة أخرى، هناك الكتابة التي وصفت في سياق نقدي معين بـ"التجريبية "انطلاقا من منتصف الثمانينات، والتي كان أهم ما يميزها هو انتهاكها الدائم لمواضعات النمط الواقعي، بارتيادات جديدة، مست العالم التخييلي للرواية، مثلما لجنس القصة القصيرة.

وإذا أردنا ألا نحتكم إلى الثنائية (واقعية / تجريبية)، فإن التوصيف الأنسب تسويغا هو الحديث عن تحول نصي يجد ضالته في القول بانتقال من بنية النص المغلق إلى بنية النص المنفتح، ذلك أن مفهوم الانفتاح يؤشر على نوع من الحرية الإبداعية، تحتمل في روافدها إمكانات متعددة للكتابة، تجعلنا ملزمين بأن نتحدث عن لا جدوى القراءات النقدية التصنيفية، لأن الكتابة خارج المعيار، تفكنا من الأسر الضيق لايما وعي غير

فإن التوصيف الأنسب تسويغا هو الحديث عن تحول نصي يجد ضالته في القول بانتقال من بنية النص المغلق إلى بنية النص المنفتح،

قادر على أن يتمثل الكتابة إلا انطلاقا من الهاجس التصنيفي.

في مجموعة قصصية مثل" السيد ريباخا "لأنيس الرافعي، نجد أنفسنا في هذه التخوم الجديدة، حيث تلوذ الكتابة بإرادة الحرية المطلقة، كاشفة على أن انفتاح النص القصصي، يذهب نحو مراودة آليات اشتغال لم تألفها بعد الذائقة الأدبية، خصوصا وأن الكاتب يجنح إلى استثمار شيق لمفهوم" الافتراضي"، بشجرة أنسابه التي تصله بالتطور الذي شهدته عوالم مثل وسائط الإعلام المتعددة، وتقنيات الكومبيوتر والمعلوميات والصورة الافتراضية، التي اخترقت بدورها المتخيل السينمائي، كما تعرضه أفلام نأت بمسافة كبيرة عن التشخيص الواقعي، والتمثلات الرمزية، والانزياحات التجريبية.

وإن كنت أجدني مؤمنا بمجموع التخريجات النقدية التي أوردها الناقد محمد معتصم في المقدمة المصاحبة لهذه المجموعة القصصية، خصوصا ذات البعد الإيديولوجي، فإن نزوع هذه القراءة - في تقاطعها مع مشروع الكاتب الموسوم بـ"قصة ما بعد السرد - "ينكفئ على استجلاء لبلاغة الافتراضي في الكتابة، هذه البلاغة التي تستقطب أدوات جديدة، تمس كيان النص القصصي : على مستوى الشكل والسرد والشخصية والحدث والزمان والمكان.

فالسيد "ريباخا"، الشخصية النمطية التي نجدها حاضرة دائما في مختلف النصوص القصصية لهذه المجموعة، هو مجرد كيان افتراضي، لأنه يتناسخ في سيرورة من التحولات اللانهائية، التي تجعل هويته ذات طابع تركيبي ولانهائي، فالكاتب يلجا إلى لغة ترفض التمثل المراوي، وبلاغة التشبيه والاستعارة بالمعنى التقليدي، مثلما تنأى عن التشخيص وأثر المحاكاة، وذلك بفعل اللجوء إلى :

فالسيد "ريباخا"، الشخصية النمطية التي نجدها حاضرة دائما في مختلف النصوص القصصية لهذه المجموعة، هو مجرد كيان افتراضي، لأنه يتناسخ في سيرورة من التحولات اللانهائية،

1- الاستيهام:

حيث نرى أن قصة مثل(السيد ريباخا بين عمارتين)، تجسد نموذجا لهذا المسعى، من خلال حكي تلصصي(يذكرنا بتجربة" الرواية الجديدة "عند ألان روب غرييه وناتالي ساروت وكلود سيمون ومارغريت دوراس)يقودنا إلى تشابك سلسلة من المشاهد الاستيهامية، التي بدورها تحول ما هو" حدثي "إلى" افتراضي" في تضافر تام مع استيهام يقع أيضا على مستوى المنظور السردي .على أن

نحترس ونحن نتحدث عن الاستيهام، بألا نحمله بتلك الدلالات المرتبطة بما هو جنسي في التحليل النفسي الفرويدي.

2 - اللعب:

هو أيضا في عمقه فعل استيهامي، مثلما أن الاستيهام بدوره ذو طابع لعبي، فقصة مثل(السيد ريباخا ينفخ السيد ريباخا)نموذج لذلك، إذ يلجا الكاتب إلى منح" ريباخا "شكل الدمية البشرية التي تنفخ نفسها، مجردا إياها من الآدمية لتتحول إلى "شيء"، وإلى أداة لعبية، وبما أن هذه القصة تناظرية البناء، مغرقة في غواية الافتراضي، فلا غرابة أن نجد "ريباخا"" الدمية ينفخ بدوره "ريباخا" الآخر / السارد، الكاتب، لاوعي الشخصية، الرمز ...الخ.

يتيح اللعب في هذه القصة، مثلما الاستيهام في قصص أخرى، تلاشي الحدود الموضوعية الواقعية، نظرا لامتزاج الواقع بالممكن في لعبة التخييل، ولأن قيما مثل الصدق والكذب والحقيقة والوهم تصير على خط التوازي تارة، أو تندغم خالقة عالما افتراضيا تزخر فضاءاته التخييلية بالغرائبي والفنتازي والساخر تارة أخرى.

3 - الفنتازي:

وأحب أن ألم في هذا المفهوم مكونات متجاورة مثل الغريب والعجائبي، رغم عدم انتفاء إمكانات وضع توصيفات حدودية بينها، ومع ذلك فإن اختيارنا لقصة مثل(عندما أصبح السيد ريباخا قاتلا)تؤشر على هذا النزوع، المتوفر أيضا في قصص أخرى من المجموعة، فالفنتازي باعتباره رؤية" ساتيريكية ("هجائية) للواقعي، تنشأ بالذات عن هذه الكتابة بملامحها الافتراضية التي لا تجعلنا نتميز الأدوار الحقيقية بين القاتل والمقتول في هذه القصة، بل بين النية والفعل، في عالم حيث القتلة والضحايا يقعون في التناظر والتشابه، ويرافق الفنتازي هنا، سياق أفق انتظار مولد للدهشة والغرابة والعجيب.

4 - السخرية:

وهو المقوم الرابع والأخير في خصوصيات الافتراضي بهذه المجموعة .واعتقد أن الحمولة الدلالية للسخرية تحيط بأشكال من التعبير، لا نعرف الحدود فيها بين الكوميدي والدرامي والميلودرامي والتراجيدي، ويمكن التمثيل هنا للسخرية بنصين مثل (السيد ريباخا يصطاد شبحا من

يتيح اللعب في هذه القصة، مثلما الاستيهام في قصص أخرى، تلاشي الحدود الموضوعية الواقعية، نظرا لامتزاج الواقع بالممكن في لعبة التخييل،

الجحيم) أو قصة مثل (التحولات غير المعقولة للسيد ريباخا). وبهذا الخصوص نرى أن تمظهرات السخرية تتجسد في تركيز الكاتب على ثيمة" المسخ"، ثيمة تمس هوية المكان (يلاحظ التدمير المطلق لآليات الوصف التقليدي)، وهوية الزمن (يلاحظ الطابع التجريدي للزمن في كل القصص).

بالطبع، خلف هذه الكتابة القصصية ذات البعد الافتراضي مستندات تأويلية هي التي أظهرها زميلنا محمد معتصم في قراءته النقدية التقديمية لهذه المجموعة القصصية المتميزة، ويمكن أن نعزز هذا بسند تأويلي لا يختلف كثيرا، وهو كون أنيس الرافعي من خلال إقحامه الكتابة في فضاءات مثل الآلية (الأوتوماتيكية)، وتعدد النماذج المفترضة، وتقنيات القص والحذف والإضافة والتجميع، والمزج والخلط... وما إلى ذلك من ممكنات الكتابة الافتراضية، إنما يقودنا إلى استجلاء قيمة دلالية ما تنفك تستعاد وهي تحديدا : العراء الإيديولوجي للكائن وافتقاده المطلق لشرطه الإنساني.

من خلال ما سلف سعينا فقط إلى تشريع نوافذ لإمكانات تأويلية عديدة، فمقتضى القراءة هنا لا يسمح بالتفصيل الواسع، وعدا الإشارة إلى هذه المسألة، فنحب إثارة الانتباه إلى كون مكونات مثل الاستيهام واللعب والفنتازيا والسخرية مقومات اشتغل بها الكاتب على العنونات الأجناسية المناصة لكل قصة، وهكذا نجده يضعنا أمام الافتراضات التجنيسية التالية :

تعاقبات قصصية

قصة - قصيدة نثر

قصة بوليسية مضادة

قصة ميتافيزيقية من الخيال العلمي

قصة استيهامية دائرية

استخطاط قصصي افتراضي

قصة سوداء : تقليدية وواقعية تقريبا

قصة تعاكسية في فصلين

قصة إحصائية

قصة إبيقورية ساخرة

لقد أوردنا هذا التجميع، فقط لإثارة انتباه القارئ، بأن مختلف المفاهيم التي عمدنا بها هذه القراءة لـ"قصة ما بعد السرد "عند أنيس الرافعي من خلال مجموعته الثانية "السيد ريباخا"، إنما هي معلنة في "ميثاق القراءة "الذي كان قد أعلنه الكاتب .فهذه المجموعة القصصية حاملة لوعي نقدي يرافقها إلى مثواها الإبداعي الذي تبتغيه .وهذا الوعي النقدي يمكن اقتفاء أثره من

الخصوص نرى أن تمظهرات السخرية تتجسد في تركيز الكاتب على ثيمة" المسخ"، ثيمة تمس هوية المكان وهوية الزمن

داخل النصوص، كما أيضا من خلال النصوص الموازية الحافة بالمجموعة.

الباب الثالث : تمرئي النظائر في" البرشمان ("بحثا عن النص الاختلافي)

النظير هو المثيل، نقيض المختلف..

في "البرشمان" المجموعة الثالثة لأنيس الرافعي ترتسم معالم بلاغة قصصية تهدف إلى تقويض المنطق الافتراضي المسكوك للقصة القصيرة ذات البناء المغلق والجاهز.

تلك التي ما أن نشرع في كتابتها، أو قراءتها، حتى نجدها محكومة بـ"عودة المثيل"، لأن مكمن الهشاشة والعطب فيها، من منظور" وعي ضدي "يتحدد أساسا في كونها تحيل على نمط قبلي، وتدين بولاء عقائدي، وإيمان مطلق وتوحيدي، للأعراف والمواضعات الناجزة.

بسعيها نحو الاختلاف.. تصرح باستراتجياتها" التجريبية ما بعد السردية "لنبذ مبدأ" الغائية"، تلك العكازة الهرمة التي تشير إلى ورطة القصة المعيار، التي تصل قبل أن ترحل، فجغرافية الرحلة فيها معلومة سلفا.

لذا "تستدرجنا الكتابة في "البرشمان" إلى نواياها ومقاصدها الذاتية، وتفرض على وعينا التحرر من أدران المرجعية النقيض، والانعتاق من الوعي الإسقاطي الذي يتحكم بشراسة في أفق تلقي القارئ المنتصر للقصة / النموذج، التي تشبع منطلقات تصوره الجاهز لها، عاقدة هدنة ومصالحة مع تمثلات النموذج / المعيار.

وككل كتابة بأبعاد تجريبية موغلة الفتك بـ"أفق القراءة "التقليدي، تفترض المجموعة القصصية ضمن مستندات تأويلها وجود قارئ محترف لـ"القراءة العالمة"، فميثاق القراءة الضمني فيها منبن على هدم نموذج وإرساء بديل نقيض . بحيث لا يتوخى هذا البديل أن يكتسب صورة النموذج.

قارئ متسلح بما يكفي من المضادات الحيوية إزاء القصة / النمط، أو القصة / المعيار، المترسبة في موروث التلقي التقليدي وكم هائل من المنجز القصصي العربي. وهي إذ تمارس جماليات النفي هاته تبتغي تأسيس فضاءات محتملة لكتابة اختلافية، بوقع المغايرة والاستكشاف، من داخل وعي جدلي يراهن على مسرى تحولي للزمن

في "البرشمان" المجموعة الثالثة لأنيس الرافعي ترتسم معالم بلاغة قصصية تهدف إلى تقويض المنطق الافتراضي المسكوك للقصة القصيرة ذات البناء المغلق والجاهز.

الإبداعي، ينفي مبدأ التكريس والعود الأبدي للمثيل المنغلق على ذاته.

لا يمتلك التجريب في هذه الكتابة القصصية نظرية محددة .فهو، على الدوام، يمتهن ما يمكن أن يوصف بـ"النظرية الخلاسية"، وبوصف مرادف" نظرية اللانظرية"، باعتماد ممارسة في الكتابة مفرطة العقوق إزاء الحدود والقواعد والأنساق التقليدية المتمترسة في النمطية والنمذجة.

كتابة تنحت بلاغة مضادة في السرد، تمزج في حس التجريب : اللعبي بالباروديا على مستوى الشكل والدلالة، وتشاكس على نقاء النوع القصصي بشعرية تماسية تهجينية لخلق كتابة لا حدودية، وتجد في الميتاقصصي معولا فاتكا لنسج وعي ضدي في تمثل" القصة الاختلافية"، القصة المنذورة للخلخلة والتكسير وإشعال الحرائق.

أولا : مبدأ التعرية

يبتدئ هذا" الديازيل "القصصي في" البرشمان "بتشغيل محرك أول .نقترح له توصيفا وهو" مبدأ التعرية"، وهو مصطلح جيولوجي يراد به الكشف عن الطبقات الدفينة لسطح الأرض، في حين نرتئي به ذلك المسعى الذي يتوخى الإفصاح عن الآليات الضمنية لاشتغال النص القصصي.

مبدأ التعرية هذا، في الوقت الذي يوظفه الكاتب، في مختلف تجلياته الميتاقصصية كـ"ميثاق قراءة "لضبط بوصلة القارئ، إذ هو أشبه بنظام سير.. يتحول حين يجنح به القاص إلى" الباروديا ("المحاكاة الساخرة) إلى أداة فضح ممنهج لتقنيات السرد والحبكة وتشكلات الشخوص، وتمثل الأمكنة، وترصيف الزمن، تلك التي تشتغل على نحو مكشوف في القصة / النمط، وتشكل عدة القاص التقليدي في الكتابة، والتي بدونها ينام في العراء.

إحالة إلى "السيد ريباخا"، يمكن أن نعاين كيف أن هذا التكنيك قد ساهم على نحو دينامي في" التعاقبات القصصية "لتلك المجموعة، وبأزيد من القدر ذاته تنضح" الملاحظات القصصية "في" البرشمان "بتقص موغل، يهدف إلى توريط القارئ في مسالك" وعي جمالي مضاد "اختلافي وتقويضي، يجد متعته التخريبية في انتحاء أسلوب التعريض الساخر بـ"صنعة "القصة / النموذج، تعريض محمول على أفق نقض أعرافية النمط، وتفكيك مواضعاته، وتنهض

لا يمتلك التجريب في هذه الكتابة القصصية نظرية محددة .فهو، على الدوام، يمتهن ما يمكن أن يوصف بـ"النظرية الخلاسية"، وبوصف مرادف" نظرية اللانظرية"،

خاصية" السخرية "بدور جوهري في تشغيل هذا المحرك كآلية للهدم والبناء.

النموذج الذي نستأنس (نسبة إلى أنيس) به، يسهل اقتفاء بصماته في نص أدغالي على مستوى التخييل والتقنية، لفرط التفاف أعراشه وكثافة التواءاته، وهو القصة المعنونة بـ"ملاحظات حول الأحصنة المعدنية"، حيث مستويات" التعرية "تجد تمثلاتها في :

أ - تفكيك مفهوم" التمثيل "الذي يقضي بوجود بناء تماثلي بين النص / القصة ومرجعها الواقعي، إذابة لأثر الوهم المرجعي الذي انبنت عليه الأطروحة الواقعية، بنسقها المحاكاتي، الذي سارت بذكره الركبان.

" أنا الآن على أهبة أن تسند لي دورا محوريا في حكاية غير روتينية ...يجب أن تضاعف من مجهوداتك كي تتخيل ...على الرغم من كوني أعلم الصعوبات الناجمة عن محاولة ارتكاب مقترح سردي من هذا الطراز المعقد ... وبعد هذا أريدك أن تتقدم في تخييلك قليلا ...وبسبب هذا الإجراء التضليلي تحديدا ...وبالطبع، كل هذا" البرشمان "لن يكون مجديا، إذا لم تدرج في جدول أعمال التخيل... ولكن، ودرءا لأي سوء تخيل محتمل... أحدس أنه من المناسب أن تعود فورا إلى جادة التخيل... وحرصا منك على إطعام التخيل ببعض أو بكل المبالغات القادرة على الفتك بالميراث الثقيل للواقعية... وحتى لا تلتبس الأسماء كثيرا على تخيلك ...وبما أنهم عادوا، فلا تكن طيبا معهم، فالطيبون يعوزهم التخيل دائما، لكن قبل ذلك، ليتدبر لي تخيلك وجها جديدا من وجوهك العديدة التي تحتفظ بها لمثل هذه الحالات التنكرية المستعجلة."...

يلف الكاتب القصة بهذا السياج الميتاقصصي الشائك، في الآن ذاته الذي يتبادل فيه قيادة السرد مع القارئ على نحو مضاعف مثل من يقود بيد واحدة حصانين كل واحد منها يذهب في اتجاه مغاير.

لعبة التماهي هاته بين" أنا "السارد و"أنا" القارئ تتضمن خلخلة عنيفة للنسق التماثلي، وبالقدر ذاته نجد في النزوع المستمر لدى القاص في بناء محتملات حبكة معينة واللجوء إلى تقويضها ببدائل حبكوية جديدة في ذات السياق، ما يكفي لضخ هذا المحرك لدفعات سيل عاصف من المياه التي تحول القصة / النهر إلى

لعبة التماهي هاته بين" أنا "السارد و"أنا" القارئ تتضمن خلخلة عنيفة للنسق التماثلي، وبالقدر ذاته نجد في النزوع المستمر لدى القاص في بناء محتملات حبكة

جغرافية من المحيطات والخلجان والبحيرات.

كل هذا نكاية بـ"التمثيل" الموضوعي الذي يفترض ذلك التقابل المعلوم بين الحكاية ومرجعها أو موئلها الواقعي.

ب - إذا أراد قارئ" البرشمان "أن ينخرط في التخوم المتشعبة لجماليات التعرية، نحيله توا إلى قصة" ملاحظات حول الأبواب"، وعليه أن يتواطأ مع هذه" الشيطنة "التخييلية البارعة التي يقترحها القاص، وأن يركن إلى مقود يتحصن به، وهو خاصية" زحزحة المواقع التقليدية للسارد "و"نبذ التشخيص الواقعي في الحبكة "حريصا على تبين الحدود الشفافة التي يقيمها الكاتب بين الشكل القصصي و"اللوحة الرباعية المسالك "على الجدار (كنص مواز) في نطاق استراتيجية تماس الأشكال التعبيرية المتغايرة.

ستقود الاستخلاصات أعلاه، إلى أن مبدأ التعرية الذي ينهش بشراسة في جسد هذا النص، وبكل العنف الميتاقصصي الممكن، يذهب في النهاية إلى تقويض نسقية التشخيص الموضوعي الواقعي، انفكاك لعرى الانتساب إلى نمط المحاكاة الواقعية، ومراهنة على أن يحل اللامحتمل، بدل الاحتمال المنطقي، وعلى أن تخلق القصة العالم الذي تشخصه من داخل نصانيتها لا باستعارته من العالم المرجعي الخارجي .ولربما جاز أن نقول، بأن النص القصصي يخلق" مرجعيته "بتواز مع اللحظة التخييلية ذاتها ككتابة، مترسبة في هيأة السرد على نحو عضوي ومتمفصل.

هكذا ينسج" البرشمان "من خلال نصوصه القصصية نوعا من الشغب المضاعف، من خارج النص، ومن داخله، شغب الكتابة على كتابة أخرى، وشغب التخييل على الواقع الموضوعي، إذ يصير فعل التخييل في تكسيره لمبدأ التماثل، باعتباره حجر الزاوية في القصة / النمط، معبرا ملكيا نحو فضاءات القصة الاختلافية.

المقترح السابق، بإعماله لمبدأ التعرية كمحرك يشتغل بالتيار الكهربائي العالي التوتر، جعل من القصتين سابقتي الذكر، مثل باقي النصوص الأخرى في "البرشمان" قصصا توالدية، تتعدد بتعدد الانبثاق المتوالي لمحتملات تخييلية ومفترضات سردية لا تكف "تنسخ" بعضها ضمن السيرورة التخييلية للقصة ضدا على مبدأ المماثلة كما أشرنا إليه.

هكذا ينسج" البرشمان "من خلال نصوصه القصصية نوعا من الشغب المضاعف، من خارج النص، ومن داخله، شغب الكتابة على كتابة أخرى، وشغب التخييل على الواقع

وبتأمل قصص مثل" ملاحظات حول الصور الفوطوغرافية "و"ملاحظات حول الكراسي "و"ملاحظات حول الشاشات السينمائية"، نجد الكاتب في اعتماد" مبدأ النسخ ("كما سنجليه بعد قليل)، يستدرج أيضا المبدأ اللعبي والتشظية كاستراتيجيات ذات بعد تجريبي ووسم للمغاير والاختلافي.

فهما معا، الكتابة اللعبية والتشظية إلى جانب النسخ كإوالية إبدالية، تذهب مباشرة إلى تقويض النسق التماثلي التشخيصي، المانح في المألوف السردي التقليدي، عضوية البناء، واستقامة عموده الفقري دونما انزلاقات غضروفية حادة، والانتقالات المنتظمة لمستويات التوازن في تشغيل الحبكة، والهوية الموضوعية للشخوص، فضلا عن وحدة المكان والزمن.

ثانيا : مبدأ النسخ

إمعانا في تصفية حساباته مع القصة / المعيار، يلجا الرافعي إلى تشغيل محرك ثان، هذه المرة نصفه بـ"مبدأ النسخ"، وهو مصطلح مستمد من المرجعية" التدوينية"، باعتبار تقنية النسخ إجراء يفضي إلى توالدات سردية تزيد من حدة الإفصاح عن النظائر الممكنة والمتعددة داخل القصة الواحدة، في الآن ذاته الذي يجذر قاعدة الانزياح من النص القصصي المغلق إلى النص القصصي ذي البنية المفتوحة، أو المتعددة المستويات.

العودة إلى تناسخات" السيد ريباخا "فعل ممتع، بل هي قطب الجاذبية والإغراء في تشكل البناء والدلالة بخصوص تلك المجموعة .ولا يختلف الأمر في" البرشمان "التي تقترح علينا فانتازيا تخييل تناسخي يبتدئ أولا مع قصة" ملاحظات حول الصور الفوطوغرافية"، حيث السارد يقرا ذاته من خلال أربع صور فوطوغرافية، نتابع فيها تناسخات هاته الذات في الزمن والمكان والهوية :

الصورة الأولى للسارد في وضع مطلق من العزلة، شبيها بكائن فضائي.

الصورة الثانية للسارد يستقرئ فيها سيمياء هويه في التقاطعات اللانهائية لوجهه مع فيض لانهائي من الوجوه والهويات.

الصورة الثالثة لأوضاع الشخصية ذاتها، تعرض معالم وجدان غائر الندوب من مخلفات حب قديم.

الكتابة اللعبية والتشظية إلى جانب النسخ كإوالية إبدالية، تذهب مباشرة إلى تقويض النسق التماثلي التشخيصي، المانح في المألوف السردي التقليدي،

الصورة الرابعة للسارد يقفز بالزانة على الخمسين بعد عمر غائر في الخيبات، باحثا عن توازن ممكن في تمرئي التناسخات المتوالية السابقة الذكر.

في "ملاحظات حول الكراسي" ينتقل الكاتب من تناسخات الهوية السردية، إلى تناسخات الحدث بإبدال الانسياب الحكائي بتنضيد شذري للأحداث.

يتوالف مبدأ النسخ بمسعى الكاتب لإشاعة نوع من الرعب الأسود في عالم هذه القصة، التي تشخص الأهوال الاستبطانية لشخصوص سيكوباتية تموت على السلطة وبها بين حدي الحياة والموت، والإرادة والاستسلام.

أما في" ملاحظات حول الشاشات السينمائية "فيأخذ التناسخ بين السارد والبطل في الشريط السينمائي موقعا تبئيريا لإعمال مبدأ النسخ، نسخ ذات بذات أخرى، الخروج من هاته والدخول في الأخرى ثم الخروج..

الصورة الفوطوغرافية، اللوحة التشكيلية، الشريط السينمائي في القصص المذكورة ذرائع استراتيجية لرسم هذه التشابكات النسخية لهذا العالم التخييلي الذي يقدمه لنا "البرشمان". تنشط في هذه الفاعلية الحكائية خاصيات التمرئي والإسقاط والتماهي، إن على مستوى الشخصية أو على مستوى الحدث.

جراء هذا النسخ تقدم لنا المجموعة القصصية عالما قدريا يريد أن يتحرر من هذه القدرية، فيجنح إلى هذا الكون الغرائبي النسخي، حيث يصير" اللعب "السردي رديفا للحرية، والتشظية مسعى للبحث عن الكلي في الجزئي، وتعدد النظائر وتمرئيها مدخلا للبحث عن يقين مفتقد، ومعاندة لخط الثبوتية الساكن المجرى الذي ألفناه في القص التقليدي.

ثراء زاخر في استحضار عتاد قوي من الاستراتيجيات من أجل بناء نص قصصي مغاير، لا يحكمه فقط هاجس تجريب جماليات بوقع اختلافي، وإنما أعمق من ذلك : تلك الدعوة المفتوحة لإعادة قراءة صورة العلاقة بين الأدب والإنسان، بين الأدب والمجتمع، ما يجعل متعة السرد تتضام مع فاعلية التأمل وتحريض المعرفة والفكر.

ثالثا : مبدأ شعرية التماس

هذا مدخل يستطاب فيه القول.

في "ملاحظات حول الكراسي" ينتقل الكاتب من تناسخات الهوية السردية، إلى تناسخات الحدث بإبدال الانسياب الحكائي بتنضيد شذري للأحداث.

كونه يتحدث عن أمثولة" نقاء "النوع الأدبي .الباب السابع في الحكايات الشهرزادية حيث يشتد التكهن النقدي الملغز، وحيث في رؤى القصاصين تلتبس العتمات والاستنارات، فلا يكاد يستبين خيط أبيض من أسود، تخصيصا ما تعلق بمسالة توصيف" الشكل " القصصي.

في سياق نقدي مغاير،ونحن نطارح القول حول الرواية، اقترحنا مصطلحا وهو" التهجين الأجناسي "قيض له تداول محمود بين النقاد، باعتبار اصطلاح مجملهم على كون هذا الجنس الأدبي يحتمل هذا التهجين .ولنا أسوة نموذجية في النصوص الروائية المتعددة لمبدع مثل جمال الغيطاني، في استقطاب معمار الرواية لديه لمغايرات أجناسية عدة(الرسالة، الرحلة، السيرة، الخبر، الخطابة، الحكاية الشعبية ...الخ.)

اليوم نقترح، وحديثنا عن القصة القصيرة، مصطلحا لا نستعيره من المنظومة النقدية الغربية، وهو أرق شاعرية وأعمق نفاذا في تمثل إحدى الخصيصات الجوهرية للنص القصصي الاختلافي، ككتابة لاحدودية، اختراقية في ميسمها النومادي المترحل في جغرافية الأشكال والأجناس والأنواع.

المصطلح هو "شعرية التماس" الذي يخصص الشكل الاختراقي، الذي يرفل في "المنعطفات السائبة" (عنوان ديوان شعري لتوفيقي بلعيد) لتجاور الأشكال وتشاكل أنماط التعبير .شعرية التماس ..باعتبارها أيضا ميسما دالا على النص المنفتح، الذي لا يؤمن بأمثولة نقاء النوع الأدبي.

في "البرشمان" ولع مستفيض بتجريب آفاق التماس في تلاقي سجلات الكتابة والتعبير، وانجذاب خاطف نحو النص الخلاسي، المنسل إلى الحدائق الكبرى للأدب، ليستظل بـ"شجرة الأنساب "الدغلية، حيث ينحت هويته من التركيب الفيزيائي(حتى نترك الكيمياء للشعراء) لتمازج وتنافذ الذرات والعناصر والوحدات في تآلفها واختلافها.

وهو في ذلك يذهب لملاقاة "النظائر العليا " للقصة، لأنه لا قيمة لكتابة قصصية إلا بمقدار الحوار الخلاق الذي تقيمه مع شجرة أنسابها الرمزية والكونية .فبمقدار ما تفيض شعرية التماس في القصة، بقدر ما تكتنز قيمتها الجمالية والمعرفية، لأنها بدل التمرس في خندق ضيق غير مصغية إلا إلى نجواها الذاتية، تسعى في جغرافيتها التماسية إلى

في "البرشمان" ولع مستفيض بتجريب آفاق التماس في تلاقي سجلات الكتابة والتعبير، وانجذاب خاطف نحو النص الخلاسي،

الانجذاب نحو المطلق الأدبي وتعالقاته اللانهائية.

يستدرج "المهندس" الرافعي في "برشمانه" القارئ إلى هذه المناخات حيث يجد نفسه إزاء طوبوغرافيا قصصية فسيفسائية متعددة الوجهات:

في "ملاحظات حول الصور الفوطوغرافية" يلجا إلى تضمين نسقي استمزاجي مستوحى من الكوميديا الإلهية لدانتي والفردوس المفقود لملتون، فيعمد إلى تشطير القصة عبر مفازات هذه الرحلة الغرائبية(الجحيم، البرزخ، المطهر، فالخلاص.)

لا يستريح في عناده فيلجا في ذات القصة إلى إعمال تقنية " التقطيع" من خلال قراءة سردية ذات نفس شعري باذخ في أربعة صور فوطوغرافية للسارد، مدمجا كلا من موضوعة" التحول "ومبدأ" النسخ "من صورة لأخرى، مازجا السرد الحدثي بخطاب التعليق النقدي والإشباع الشعري.

هذه الدوامة في انفتاحها المذهل على سجلات تعبيرية متعددة من التراث وثقافة الأيقونة (كما يسميها ريجيس دوبريه) والسرد القصصي إحدى الوجوه المتعددة لشعرية التماس.

لا يكفيه كل هذا، فيعمد إلى تأثيث السرد القصصي في "ملاحظات حول الأحصنة المعدنية" بمقاطع فاتنة من الدفق الشعري .ذاتها القصة التي تزخر بالإيحاءات القوية إلى جماع من السرودات والمشاهدات البصرية العابرة للقارات الإبداعية(هوميروس، فوكنر، الرواية الجديدة، ماركيز، دستويفسكي، ايزنشتاين، المودوفار، فلليني، جويس، الحساسيات الغرائبية، وأشكال متعددة من طقوس السرد الامريكو لاتيني خاصة الكورتاثاري منه / نسبة إلى القاص الأرجنتيني خوليو كورتاثار.)

يحب أن يذهب بعيدا في إحكام هذه الأنشوطة فيقود استراتيجيات التماس نحو تعامدات أخرى مثل القصصي والتشكيلي في نص" ملاحظات حول الأبواب"، ثم القصصي والسينمائي في" ملاحظات حول الشاشات السينمائية."

هذا إلى ما لا يعد من أشكال الكتابة" البارودية"، التي تعمد إلى أسلبة العامية، واللغة التراثية، ومحمولاتها من الحكم والأمثال والخطابة، على نحو تلعب فيه

هذه الدوامة في انفتاحها المذهل على سجلات تعبيرية متعددة من التراث وثقافة الأيقونة (كما يسميها ريجيس دوبريه) والسرد القصصي إحدى الوجوه المتعددة لشعرية التماس.

المحاكاة الساخرة دورا رئيسا ..فضلا عن الانزياحات المستديمة في بناء الجملة السردية، التي تضاعف من الوقع المشتد للاستعارات الاختلافية.

بفعل شعرية التماس هاته، لا يغدو النص منفتحا فقط، بل أعمق تشظية، حيث هذا الكون المتشظي يزخر بحوار صاخب .ويصدح بدوي تعالق وتواشج الأصوات والسجلات والمرجعيات .وبالطبع فإن القصة تغدو ذات حمولة 'معرفية عالية ومتعالية .الشيء الذي تفتقر إليه القصص ذات البعد الواحد، التي تختزل كل شيء في الحكاية بطريقة" بليدة ."فبالنسبة لأنيس الرافعي : الحكاية ليست هدف القصة، بل مجرد ذريعة أو حلية للوصول إلى القصة / الحلم المستحيل، التي هي أرحب واشمل من الحكاية.

القصة التي هي رحلة كبرى إلى مطلق القصة، القصة التي ترنو إلى شجرة أنسابها الكونية، من خلال شعرية التماس كفاعلية للحوار بين ما أسميناه بـ"النظائر العليا "للقصة.

أقول قولي هذا، وأستغفر لي ولكافة القصص كل هذا "التجريب " المسمى : قصة ما بعد السرد.

بفعل شعرية التماس هاته، لا يغدو النص منفتحا فقط، بل أعمق تشظية، حيث هذا الكون المتشظي يزخر بحوار صاخب

الطائع الحداوي

ابن خلدون :من أفق المغرب إلى أفق المشرق



I ـ من العنوان إلى النص

يذهب الظن إلى أن وضع عنوان الكتاب بهذه الصورة" التعريف بابن خلدون ورحلته غربا وشرقا[1]" يقصد منه، لا محالة، تحقيق مرامي متعددة يمكن أن نحتفظ منها ب :

1ـ إدماج المؤلَّف في المؤسسة الأدبية والاجتماعية لما يحمله العنوان من وظيفة تعيينية غايتها كشف هوية العمل (التعريف والرحلة) وهوية صاحبه (ابن خلدون) واندراجهما في مسار مؤسساتي تداولي.

2ـ الإشارة إلى نوع من أسلوب حمل المؤلف بما هو نقل اسم العلم ابن خلدون من مستوى المبني للنكرة إلى مستوى المبني للمعرفة، أي تهيئ أفق انتظار القارئ لتلقي معلومات موضوعها هذا الاسم وشكلها هذه الصيغة .فالعنوان ضرب حملي صيغي.

3ـ عمل واضع العنوان كل جهده ليجعله مصوغاً بكيفية تمثل عنصرين ظاهرين :

عنصر تعريفي وعنصر رحلي .وكلاهما يشير، باقتصاد في اللفظ والحمل، إلى دلالة خطابية تعاطفية من شأنها أن تمارس نوعا من التحفيز الشكلي والمعرفي على نوع من القراء والمسهمين في تداول الكتاب .فالعنوان تضايفي تعبيرا، تداولي جوهرا.

4ـ يضمر العنوان إمكان أن يكون مفتاحا تأويليا شكلا ومحتوى .فهو لا يبخل على قارئه بأن يمده بمعلومات معروضة ابتداء عن مرجعه النصي يفترض فيها أن تكون سنده الذي ينتج شبكة قنوات تواصله مع القراء في مختلف الأعصار وتباين الأمصار مهما

يضمر العنوان إمكان أن يكون مفتاحا تأويليا شكلا ومحتوى .فهو لا يبخل على قارئه بأن يمده بمعلومات

كان اللسان عربيا.

5ـ وباستثمار النقطة 3ـ فإن التضايف الشكلي المرتسم على العنوان يمكن إفراغه في ملفوظين كبيرين:

- التعريف بابن خلدون.

- رحلة ابن خلدون غربا وشرقا.

وهما ملفوظان خطابيان يحتمل كل واحد منهما الاستقلال بنفسه تركيبيا ودلاليا، أي من حيث الشكل والمحتوى .فكل ملفوظ منهما يدل على كون دلالي مفتوح على صيغة كتاب .ومن ثم نحصل كتابين وليس كتابا واحدا.

وقد سمح هذا التركيب المثنوي للعنوان لأن يكون مَحَطَّ تحوير وتبديل وحذف :فالمؤلف نفسه لم تكن لديه النية في أن يستقل العنوان عن ممارسة التأليف والكتابة باعتبارهما رهانا على المعطى القابل للبناء دوما .ويظهر ذلك بينا عندما اقتصر على الملفوظ الأول وحده وألحقه بتاريخه" العبر "بصيغة مؤشرية لا لبس فيها" :التعريف بابن خلدون مؤلف هذا الكتاب[2]"، وإن كان قد استدرك الأمر وأضاف في نسخ أخرى وبخط يده" ورحلته غربا وشرقا". ولا يعكس هذا الاستدراك تردد صاحبه والاستقرار على عنوان ثابت، بقدر ما يعكس انفلات العنوان في الدلالة على محتواه، وانفتاحه على نصوص أخرى قريبة منه لا يستطيع الانفصال عنها ومنها" النص ـ الأب (العبر) و"النص ـ الأم ("المقدمة)[3] بما يسمه بعلاقة نصية لا يعتريها الشك.

6ـ إذا كان التعريف أو الحد" قول وجيز دال على طبيعة الشيء الموضوع[4]"، فلأنه يتجه مباشرة نحو موضوعه وبدون إطالة أو اختصار، لأن غايته تكمن في التأليف بين العناصر الجوهرية للشيء .وقد يكون التعريف بالرسم الذي" يؤلف من خواص الشيء وأعراضه[5]" كقولنا :ابن خلدون رحالة.

فالتعريف يفترض إثبات ما به تتقوم ذات الشيء وهو في عنواننا المشار إليه بالاسم .ورسمه أنه إنسان ألافة ورحالة في الغرب والشرق.

وبذكرنا للتعريف أو التحديد تتوارد إلى أذهاننا طرق البيانات الأخرى من :قسمة، وتحليل وبرهان، وإمكان تسخيرها في هذا النوع من الخطاب.

7ـ وبما أن غاية كل دلالة إحراز وعاء لصرف حمولها، فإن العنوان يراهن على شكلين جنسيين :التعريف

وبذكرنا للتعريف أو التحديد تتوارد إلى أذهاننا طرق البيانات الأخرى من :قسمة، وتحليل وبرهان، وإمكان تسخيرها في هذا النوع من الخطاب.

المرادف للترجمة، بمعناها الكلاسيكي، وللسيرة الذاتية[6]، بمعناها الحديث ؛ والرحلة باعتبارها نوعا أدبيا تواضع أهل الاختصاص على صورته[7] وعليه فالعنوان يؤلف بين نوعين أدبيين في شكل خطابي واحد .فهو عنوان من طبيعة جنسية.

8ـ وتبعا لهذا، ينسج العنوان مع قرائه ميثاقا هوياتيا وأجناسيا :فقد استجاز لنفسه رفع كل لبس وريبة عن الشخص المعلن عنه صراحة :ابن خلدون، وأنه شخص حقيقي وليس شخصا متخيلا، يمتلك وضعا اعتباريا خاصا، ومن مهامه الأساسية الإنتاج والتأليف .فالعنوان يحرر عهدا ميثاقيا يستميل بوساطته القارئ لكي يصدق الأقوال المنصوصة في نص الكتاب[8].

IIـ العناوين الفرعية وأشكالها الإحالية :

قبل تفصيل القول في هذه العناوين الفرعية وتواشجاتها بالعنوان الرئيس وعظم النص وسراديب أقواله نفضل الإدلاء بالملحوظات الشكلية الآتية التي لا تخلو من دلالة :

أ ـ كتبت العناوين جميعها بصيغة تجريدية مسندة إلى ضمير الغائب :نشأته، ومشيخته وحاله، العودة إلى المغرب الأقصى، الفيئة إلى السلطان أبي العباس بتونس والمقام بها الخ. ووفق مركبات اسمية واصفة.

ب ـ تتبع في رسمها خطا كرونولوجيا يتداخل أفقيا وعموديا على مستوى الظواهر الحدثية والتحقيب الزماني.

ج ـ أنواع الرحلات المعينة باسمها ثلاثة :الرحلة إلى المغرب، والرحلة إلى الأندلس والرحلة إلى الشرق.

د ـ كل الأعلام المنصوص عليها هي أسماء سلاطين تعرض باعتبارها هدفا لشيء ما :ولاية، كتابة، فيئة، مشايعة الخ.

هـ ـ نوع الوظائف المعلن عنها يرتبط بوظائف سياسية ودينية مع سيادة الأولى على الثانية.

ز ـ هناك إشارة إلى نكبة واحدة وقعت في عهد السلطان أبي عنان.

فالعناوين الفرعية ذخيرة موسوعية لانطلاق النص نحو آفاق التأليف، من جهة، وأداة إجرائية لتحيين مضمرات العنوان الأساس، من جهة أخرى .كما أنها تحيل بضمير الغيبة إلى سياقات ضمير المتكلم أو ضمير الجمع في تلفظ النص. ومن جهة التوزيع والاستبدال يعين كل مركب اسمي منها موضوعه المباشر

فالعناوين الفرعية ذخيرة موسوعية لانطلاق النص نحو آفاق التأليف، وأداة إجرائية لتحيين مضمرات العنوان الأساس، من

في هذا القول التلفظي التي تتضامن وتتعاون جميعها للوصول إلى حالة الاستيفاء المعلوماتي ضمن ترتيب منطقي يرتضيه الجبر الإقناعي لبلاغة الخطاب وتشكل رسالته الفنية والتواصلية.

وإذا كان العنوان الأساس عنوانا شكليا من طبيعة أجناسية ويعود إلى كيفية القول، كما بينا، فإن العناوين الفرعية(نسبه، سلفه بالأندلس، سلفه بإفريقية، الخ.) عناوين موضوعاتية THEMATIQUE تشير إلى معنى القول وإلى ما يتحدث عنه وليس إلى صورة القول.

وعند اشتغال العناوين الموضوعاتية وانتقالها من الممكن إلى المتحقق، تبدأ بمنحنا المعلومات الأولية عن شخصية المؤلف، في شكل بطاقة تعريفية يقع الاستناد فيها إلى حجج نصية وتمحيصات حدثية وكدها إضفاء الشرعية اللازمة على المحتويات وتصديق القول :فنعلم بنسبه الذي يعود بأصله الإثني إلى وائل بن حجر من أقيال العرب بحضر موت باليمن، والذي يمثل له بعشر عجرات من السلسلة(هو عبد الرحمن بن محمد بن محمد بن الحسن بن محمد بن جابر بن محمد بن إبراهيم بن خلدون)، على اعتبار أن نهاية الحسب في العقب الواحد أربعة آباء[9] وأن جد المؤلف خلدون بن عثمان نزل بقرمونة ثم اشبيلية عند دخوله إلى الأندلس، التي أصبح فيها لبيت بني خلدون مكانته الاجتماعية والسياسية والعلمية المعتبرة إلى جوار البيوتات الكبيرة والشهيرة على هذا العهد، من مثل بيت بني أبي عبيدة وبيت بني حجاج .ولظروف سياسية (الجلاء) سينتقل سلفه من هذا البيت بإشبيلية إلى تونس (أفريقية) التي سيرى فيها النور مؤلفنا سنة اثنتين وثلاثين وسبعمائة من الهجرة ليتلقى تعليمه الأول وتربيته الأولى في حجر والده إلى أن أضحى يافعا.

ففي حياة بيت بني خلدون هجرتان : واحدة من اليمن إلى الأندلس، أي من المشرق إلى المغرب، والثانية من الأندلس إلى أفريقية، وهي رحلة شبه داخلية بين العدوتين.

ولا يوافينا السارد في النص بالمعطيات الكافية عن الهجرة الأولى اللهم إشارته الظنية إلى احتمال دخول جده خلدون أول الفتح[10]، والتحديد الحدثي للهجرة الثانية التي كان سببها" غلب ملك الجلالقة ابن أدفونش[11]"على اشبيلية.

وشرعية بيت مؤلفنا بني خلدون

وإذا كان العنوان الأساس عنوانا شكليا من طبيعة أجناسية ويعود إلى كيفية القول، عناوين موضوعاتية تشير إلى معنى القول

يستمدها من جذره الأصلي المنوه به أعلاه :فقد روي عن النبي(ص) أنه كتب لوائل بن حجر ولقومه :من محمد رسول الله إلى الأقوال العباهلة وفي رواية إلى الأقيال العباهلة[12]. فكان لهذا البيت مشاركة تراوحت بين الرياسة السلطانية والرياسة العلمية على حد تعبير ابن حيان[13] لأنه لا يعدم ملك العصبية(أو الشوكة)التي تجري بها هذه الرياسة مادام" : تفاوت البيوت في أهل الشرف بتفاوت العصبية، لأنه سرها[14]" ؛

فهذه المتواليات وما يشبهها في النص تثبت عدة أشكال للنسب :

النسب القبيلي : انتساب بيت بني خلدون إلى رجل واحد :وائل بن حجر.

ومن هذا النسب نشتق نسبة الجماعة إلى مبدئها الأول كالنسبة الحاصلة بين المعلول والعلة، ونسبة الجماعة إلى بعضها البعض وهي التي يعبر عنها ابن خلدون بقوله" :إن النسب إنما فائدته هذا الالتحام الذي يوجب صلة الأرحام حتى تقع المناصرة والنعرة[15]"

وهي نسبة المعلولين إلى العلل، وهذه تسمى **نسبة طبيعية**[16]، يمكن أن ندرج فيها نسبة **إضافة**، المعبّرة عن شجرة أنساب أبائه الأقربين.

ونسبة عرضية تشتمل على **النسبة المكانية** التي تشير إلي موضع وبلد الولادة والنشأة، و**النسبة الصناعية** المتعلقة بالمشيخة على الوجه الذي سنذكرها به.

يسمح العنوان الموازي ل "المشيخة" باستخراج فئتين كبيرتين :فئة" الأشياخ "وفئة " الأصحاب".

تشكل الفئة الأولى لزوما علميا لشخصية المؤلف ابن خلدون، وتتصل وظائفها بمهارات تعليمية وبيداغوجية مرتبطة بحقول معرفية علمية شهيرة التداول في الثقافة العربية ـ الإسلامية .ونسطر منها اللائحة التالية على سبيل التمثيل لا الحصر :

القراءة، الأخذ، التعلم، الإخبار، الحفظ، الاستظهار، السماع،

الدراسة، المناولة، الكتابة، العرض، الختم، اللزوم، الإشهاد،

الأنتياب، الصحبة، الاغتباط، الإفادة، الإجازة، التبريز .ويمكن ترتيبها تبعا لقيمتها على هذا النحو :

السماع (وتدريجه :سمعت، حدثني، أنبأني، قال، ذكر)

ومن هذا النسب نشتق نسبة الجماعة إلى مبدئها الأول كالنسبة الحاصلة بين المعلول والعلة، ونسبة الجماعة إلى بعضها البعض

القراءة
الإجازة
المناولة
الكتابة
الإعلام
الوصية
الوجادة[17] ؛

وتكون هذه العمليات التعليمية نسقا في التربية والتعليم والثقافة يكاد يكون تاما ومكتفيا بذاته .وكل واحدة منها أو في علاقة مع ما تجاورها عبارة عن سنن مسكوك يطبع الشخص المستهدف بقيمة معينة في النقل والرواية والتواصل والمعيرة والحكم سواء تعلق الأمر بسلم التدرج في المتون الذي يبدأ، غالبا، بحفظ القرآن الكريم، كما هو حال مؤلفنا، أم بسلسلة الشيوخ المشهود لهم بطول الباع والشهرة في علم من العلوم أو أكثر والتي لا يمكن، في كل الأحوال، أن تتجاوز دائرتي العلوم النقلية والعلوم العقلية كما وسَمَها ابن خلدون نفسه في مقدمته[18].

أما فئة الأصحاب، فوظيفتها تأثيرية وإفهامية، فهي غير مباشرة ولا تستحوذ من المهارات التحصيلية السالفة إلا على نسبة ضئيلة إن لم نقل محدودة.

ويقربنا الجدول التالي أكثر من هاتين الفئتين :

أما فئة الأصحاب، فوظيفتها تأثيرية وإفهامية، فهي غير مباشرة ولا تستحوذ من المهارات التحصيلية السالفة إلا على نسبة ضئيلة إن لم نقل محدودة.

اسم العالم الشيخ	نوع المتن والقيمة
أبو عبد الله محمد* (والده)	صناعة العربية
عبد الله بن محمد بن سعيد بن برال	قراءة القرآن- القراءات السبع إفرادا وجمعا ـ رواية يعقوب ـ قصيدتا الشاطبي اللامية والرائية ـ كتاب التقصي لأحاديث لابن عبد البر ـ كتاب التسهيل لابن مالك ـ مختصر ابن الحاجب في الفقه.
	صناعة العربية
أبو عبد الله بن العربي الحصايري	
أبو عبد الله محمد بن الشواش الزرزالي	
أبو العباس أحمد بن القصار	
أبو عبد الله محمد بن حجر	علوم اللسان ـ حفظ الأشعار ـ الحماسة للأعلم الشنتمري ـ شعر أبي تمام ـ طائفة من شعر المتنبي ـ أشعار من كتاب الأغاني.
	كتاب مسلم بن الحجاج ـ كتاب الصيد ـ كتاب الموطأ ـ الأمهات الخمس ـ الإجازة العامة ـ الإخبار.
شمس الدين أبي عبد الله بن محمد بن جابر بن سلطان القيسي الوادياشي	
	الفقه
أبو عبد الله محمد بن عبد الله الجياني	
أبو القاسم محمد القصير	
	كتاب التهذيب لأبي سعيد البرادعي ـ مختصر المدونة ـ كتاب المالكية ـ التفقه ـ سماع كتاب الموطأ الكتابة ـ الإجازة.

أسماء الأعلام الشيوخ المرافقين للسلطان أبي الحسن	نوع المتن والقيمة
أبو عبد الله محمد بن سليمان السطي	الانتياب - الإفادة
أبو محمد عبد المهيمن بن عبد المهيمن الحضرمي	السماع - الإجازة - الأمهات الست - الموطأ - السيرة لابن إسحاق - كتاب الصلاح في الحديث - كتب أخرى.
أبو العباس الزواوي	قراءة القرآن - الجمع الكبير بين القراءات السبع - الإجازة العامة.
أبو عبد الله محمد بن إبراهيم الآبلي	العلوم العقلية :الأصلان - المنطق - التبريز - سائر الفنون الحكمية والتعليمية.

اسم العالم الصاحب	نوع المتن والقيمة
أبو القاسم عبد الله بن يوسف بن رضوان المالقي	الإفادة - عدم الأخذ
أبو عبد الله محمد بن محمد بن الصباغ	المنقول والمعقول - الحديث
أبو عبد الله محمد بن عبد النور	
أبو عبد الله محمد بن النجار	الفقه على مذهب مالك
أبو العباس أحمد بن شعيب	التعاليم اللسان - الأدب - العلوم العقلية(الفلسفة - التعاليم - الطب)

يستدعي هذا الجدول الملحوظات التالية :

1ـ يميز المعرف بنفسه بين صنفين من العلماء في مسيرة مشيخته :صنف العلماء الشيوخ وهم أساتذته بمعنى الكلمة الذين تنطبق عليهم لفظة" شيخ".

والشيخ معجما وعرفا هو من" :استبانت فيه السن وظهر عليه الشيب(...) هو من الخمسين إلى الثمانين[19]".

وهؤلاء الشيوخ هم الذين تعلم على أيديهم ودرس وتفقه وحصل المتون الأساسية وما يحيط بها، والذين قوموا عمله العلمي وثمنوه بالقيمة المشار إليها أعلاه.

وصنف الأصحاب، الذين يأتون في المرتبة الثانية من درجة المشيخة واشتراطاتها .وقد استفاد منهم ابن خلدون جميعهم لكن بطريقة مائلة بفعل عوامل عدة منها التقارب في السن .ولهذا الاعتبار ينعتهم ب" الأصحاب"، يقول عن ابن رضوان المالقي" :صحبته، واغتبطت به، وإن لم أتخذه شيخا، لمقاربة السن، فقد أفدت منه كما أفدت منهم[20]".

فالصحبة ليست هي المشيخة لأن الشيخ يشترط فيه أن يكون من المعمرين" :قالوا كلهم حدثنا الشيخ المعمر[21].

لكي يصبح حجة في العلم الذي ينقله للغير بالطرق المقررة سلفا.

2 – هذا الجدول ليس تاما ولا كاملا سواء ما تعلق منه بالأعلام الشيوخ، أم بمعايير المهارات التعليمية وتثميناتها .لأن ابن خلدون يذكر شيوخا أخرين في سياقات أخرى كما فعل عند تعرضه للأسانيد التي أقرها في تدريسه لمادة الحديث في مصر.

3ـ يستخدم ابن خلدون نوعين من الترجمة والتعريف بشيوخه وأصحابه :تعريف أول وجيز ومختصر، في شكل جذاذة يكتفي فيها بإيراد معلومات لها صلة بالعلوم التي اشتهر بها هذا العالم أو ذاك .وتعريف ثان موسع يدمج فيه معطيات علمية وخارج علمية تقترب من رسم صورة شخصية للعالم المترجم له.

وإذا كان التعريف الأول يسري على جل العلماء، فإن التعريف الثاني لا يشمل إلا قلة منهم .وهؤلاء العلماء المترجم لهم هم :

1ـ أبو عبد الله محمد بن إبراهيم الآبلي

2ـ أبو القاسم عبد الله بن يوسف بن رضوان المالقي

وهؤلاء الشيوخ هم الذين تعلم على أيديهم ودرس وتفقه وحصل المتون الأساسية وما يحيط بها، والذين قوموا عمله العلمي وثمنوه

3ـ أبو محمد عبد المهيمن بن عبد المهيمن الحضرمي

4ـ أبو عبد الله محمد بن سليمان السطي

5ـ أبو العباس الزواوي

وقد احتكمنا في هذا الترتيب الذي أقمناه إلى حجم المعلومات الواردة كما وكيفا في التعريف، وإلى التذويب الخطابي الذي يطبعها به المتلفظ في النص.

أما ترتيب ظاهر النص لهم فهو :

1ـ أبو عبد الله محمد بن سليمان السطي

2ـ أبو عبد الله محمد بن إبراهيم الآبلي

3ـ أبو محمد عبد المهيمن بن عبد المهيمن الحضرمي

4ـ أبو القاسم عبد الله بن يوسف بن رضوان المالقي

5 ـ أبو العباس الزواوي.

وهناك احتمال كبير أن ابن خلدون كان سيميل إلى الترتيب المقترح لو لم يعترض طريقه ترتيب صاحبه أبي القاسم الرحوي، شاعر تونس الشهير، في قصيدته التي مدح بها ابن رضوان .فهو في رأينا، ترتيب تم بحافز نصي فرضه السياق وليس بموجب علة نصية داخلية منطقية مطبوعة بذات المتكلم.

واللافت للعيان، على هذا المستوى لتذويت الكلام في النص، هو تفرّد الشيخ الآبلي بحجم المعطيات أكثر من غيره .معطيات يتداخل فيها ما هو علمي بما هو إنساني بما هو سياسي، وبصفة خاصة تلك الأحوال المأساوية التي عاشها هذا الشيخ وكادت، في أحايين كثيرة، أن تؤدي بحياته وتعصف بها من إكراه، واختفاء، ونفي، ومرض عقلي، وهجرة الخ.

ويعكس الاهتمام بالترجمة لهذا الشيخ التقدير الذي يكنه ابن خلدون له، فهو أستاذه الأثير وشيخه المبجل الذي فتح عينيه علي العلوم العقلية، وهو قريب العائلة الحميم الذي أصبح واحدا منها" :وكانت قد حصلت بينه وبين والدي رحمة الله صحابة، كانت وسيلتي إليه في القراءة عليه، فلزمت مجلسه، وأخذت عنه، وافتتحت العلوم العقلية بالتعاليم"[22].

فعاش الآبلي في نزل وكفالة والد ابن خلدون هذا[*].

وعلى العموم، هناك أكثر من آصرة تجمع بين الشيخ الآبلي ومريده ابن خلدون، منها :

واللافت للعيان، على هذا المستوى لتذويت الكلام في النص، هو تفرّد الشيخ الآبلي بحجم المعطيات أكثر من غيره .معطيات يتداخل فيها ما هو علمي بما هو إنساني بما هو سياسي،

–الأصل الأندلسي

– علامة النبوغ المبكر والذكاء المتقد

– الانتظام في سلك الوظائف السلطانية

– الحياة الشخصية والاجتماعية والسياسية المتقلبة والمتغيرة دوما

–الرحلة إلى المشرق.

بل إن ابن خلدون، ومنذ وقت مبكر، سن لنفسه مسارا يشبه إلى حد بعيد مسار شيخه" :واستدعاه السلطان أبو عنان، فارتحل إليه، واستدعاني أبو محمد بن تافراكين، المستبد على الدولة يومئذ بتونس، إلى كتابة العلامة عن سلطانه أبي إسحاق[23]".

فالدعوة وجوابها شيء واحد عند الشيخ والمريد .والتكافؤ هو ذاته على الرغم من فارق السن ودرجة العلم وعمق التجربة.

وتزداد هذه الصورة التماثلية ترسيخا، إذا استحضرنا حالة اليتم التي أصبح عليها ابن خلدون بعد وفاة والديه وقضاء جل شيوخه في" الطاعون الجارف "أو الغرق أو المعاناة من جور السلطان وحاشيته .إذ اليتم يتمان :يتم الأبوين، ويتم المشيخة .ولم يبق أمامه إلا أن يشق السبل بنفسه والاعتماد على كفاياته تماما كما حصل للآبلي الذي عاش في كنف جده القاضي.

III- العناوين الفرعية بوصفها أداة ناظمة:

لا تكتفي العناوين الداخلية بلعب هذا الدور الموضوعاتي للملمة واقتناص أفكار النص ومحورتها خطيا، بل تتخطاه إلى لعب دور الناظم الإعلاني والتصريحي في هذا النص ذاته، وتتحول بهذه الكيفية، إلى عامل مساعد في عملية القراءة، والتقطيع والتوزيع والتفضية .وبهذا الدور تسهم العناوين الفرعية في توجيه فعل الإقراء واختياراته الممكنة، كما هو حال إجرائنا هذا الذي ينصب، بالدرجة الأولى، على المقطع المتصل بالرحلة إلى المشرق وعنوانه" :الرحلة إلى المشرق، وولاية القضاء بمصر."

تسهم العناوين الفرعية في توجيه فعل الإقراء واختياراته الممكنة، كما هو حال إجرائنا هذا الذي ينصب، بالدرجة الأولى، على المقطع المتصل بالرحلة إلى المشرق

وللوهلة الأولى، يفهم من هذا العنوان أن ما سيأتي من أقوال يسند إلى موضوع القضاء المعطوف على الرحلة بوصفها جنسا أدبيا ملائما لهذا النوع من القوللة، ومشاركا للعنوان الرئيس في تكونه النوعي .فهذا العنوان الفرعي لا يفصح

ظاهريا إلا عن هذا الموضوع ووصله بنقطة مكانية - مجالية :المشرق، وإن كانت مشهورة بحمول أخرى راسخة التقليد كقضاء فرض الحج[24]، والالتقاء بالعلماء والأخذ عنهم[25]، والاستزادة من علمهم وجلب الكتب النادرة والنافعة في العلوم المتداولة في ذلك الوقت[26]، مما يحث على طرح السؤال :لماذا ربط القضاء بالرحلة إلى المشرق؟

يلتقي ابن خلدون والقلقشندي في نظرتهما للقضاء باعتباره وظيفة من الوظائف الرسمية التي تشرف عليها الدولة، فهو" :من وظائف الخلافة ومندرجا في عمومها[27]".

وبما أن مهام السلطان تتحدد في توجيه السياسة الكبرى للدولة من جهاد، وفتوحات، وسد الثغور وحماية البيضة، فإن بعض الوظائف الأخرى، والقضاء منها، أصبحت تسند إلى أشخاص أكفاء قادرين على تحمل وزر القيام بها، وتخفيف عبئها على السلطان لكي يتفرغ كلية إلى سياسته العامة مع الاحتفاظ بهذه الوظائف تحت وصايته نظرا لحساسيتها وخطورتها وتأثيرها على قيم المجتمع، فالقضاء تعريفا" :منصب الفصل بين الناس في الخصومات حسما للتداعي وقطعا للتنازع، إلا أنه بالأحكام الشرعية المتلقاة من الكتاب والسنة[28].

إلا أن هذا البعد الديني لا يلغي عنه طابعه الاجتماعي والسياسي، ولذلك تقررت في منصبه أحكام وشروط وتجاوز الفصل بين المتقاضين إلى استفاء الحقوق العامة للمسلمين.

وبناء على هذا، أدرجه القلقشندي في نوع" أرباب الوظائف الدينية "من مناصب حملة الأقلام التي تشكل ومناصب حملة السيوف أعلى المراتب الوظيفية في هرم الدولة[29].

فمن هذه الزاوية يمكن فهم مغزى سؤالنا السابق وسياق تولية ابن خلدون لمنصب قاضي القضاة المالكية بمجلس الحكم بالمدرسة الصالحية[30]، والشروط البروتوكولية الرسمية التي جرت فيها هذه الولاية وفي بلد غير بلده الأصلي ولمرات متعددة[31] وهذا لا يفسره إلا الاعتراف الرسمي بمكانة ابن خلدون في جباية الحقوق، وأهليته لهذا المنصب، وكفايته العلمية التي ترشحه لأن يمثل المذهب المالكي من بين المذاهب الأربعة المعترف بها في جهاز الدولة.

وكيفما كانت الظروف المتحكمة في هذا المنصب وعواملها النافية

يلتقي ابن خلدون والقلقشندي في نظرتهما للقضاء باعتباره وظيفة من الوظائف الرسمية التي تشرف عليها الدولة،

والمشككة، من ولاية وخلع وعزل وسعاية وطعن الخ .فإنه يظل منصبا ساميا مادام ينتمي إلى صنف" من له مجلس بالحضرة السلطانية بدار العدل الشريف "وموضوعه" :التحدث في الأحكام الشرعية وتنفيذ قضاياها، والقيام بالأوامر الشرعية، والفصل بين الخصوم، ونصب النواب للتحدث فيما عسر عليه مباشرته بنفسه[32] " وبهذا صار من" : أرفع الوظائف الدينية وأعلاها قدرا وأجلها رتبة[33]."

وكما أشرنا فإن وظيفة قاضي قضاة المالكية هي واحدة من بين مذاهب الأئمة الأربعة :الشافعي ومالك وأبي حنيفة وابن حنبل، وكلها كانت ممثلة بقاض خاص منذ أن استقر حالها على أيام الظاهر بيبرس[34].

وإذا كان كل هذا يتعلق بالجانب النظري لهذه الوظيفة ومنزلتها في التراتبية الإدارية للدولة، فإنه ينبغي علينا أن نتناول الآن بعض المظاهر العملية لهذه الوظيفة كما تجسدها ممارسة ابن خلدون لها، وذلك بالتشديد على نقطتين هما :المقاصد والأحوال.

فيما يتعلق بالمقاصد فإن ابن خلدون يحصرها في الأقوال التالية :

1- : ووفيت عهد الله في إقامة رسم الحق، وتحري المعدلة[35]. "

2- " فجريت على السنن المعروف مني، من القيام بما يجب للوظيفة شرعا وعادة[36]."

3 - "واستمررت على الحال التي كنت عليها من القيام بالحق والإعراض عن الأعراض، والإنصاف من المطالب[37]. "

وعليه فإن مطالب القضاء تتحدد في :

- إقامة حدود شرع الله وتقرير أحكامه
- تثبيت العدل والمساواة
- الإعراض عن الأهواء وقضاء الأغراض
- السير في إمضاء الأحكام على سنن الشريعة والعادة الجارية[38].

أما الأحوال الوقتية فتوجب فيها العمل على :

- التصدي لكل أنواع المفاسد والاستفساد
- ضبط نظام الأوقاف
- تقيد خطة الفتيا بالمذهب
- النظر في نظام الإجارة في الزوايا

> ينبغي علينا أن نتناول الآن بعض المظاهر العملية لهذه الوظيفة كما تجسدها ممارسة ابن خلدون لها، وذلك بالتشديد على نقطتين هما :المقاصد والأحوال.

وإن جمعنا هذه المقاصد والأحوال نلفيها عبارة عن فقرات رئيسة في مشروع إصلاحي يستهدف الجهاز المؤسساتي للقضاء ومحاولة حثيثة وجريئة لتحقيق تلك المعادلة النبيلة والمستعصية في الآن نفسه: التكافؤ بين سطوة السلطنة ونصفة القضاء.

فربط الرحلة إلى المشرق بالقضاء قد يكون سببه، إذا، هذه الاعتبارات المحيطة، والتي لا يمكن أن تنفصل عن شروط سياق الرحلة نفسها، والظرف الذي يوجد فيه ابن خلدون، وأهواء السياسة على صعيد الدولة وغيرها من المعطيات التي لا يفصح عنها النص بكل وضوح؛ وكيفما كان المقتضى الذي نحلل على ضوئه هذه القضية، فمما لا شك فيه أن ممارسة ابن خلدون لوظيفة القضاء هو في حد ذاته، وكما أشرنا، إعلاء لمكانته في سلم القيم الدينية والشرعية والتقليد المذهبي الذي يمثله وأساساته الاجتماعية والسياسية، وإن كان على تفطن كبير: "لما وقع في رتبة القضاء من مخالفة العوائد[39]"، بحكم التطور الذي لحق الدولة والعصبيات. إلا أن هذا العنوان لا ينبغي أن يفهم منه، وعلى التو، أن رحلة ابن خلدون إلى المشرق تتلخص كلها في ممارسة القضاء، لأن العناوين الفرعية التالية تشير إلى موضوعات أخرى تضمنتها هذه الرحلة منها موضوع التدريس وولاية الخوانق.)[40]

وما قلناه عن وظيفة القضاء يمكن قوله عن وظيفة التدريس، فالقلقشندي يدرجها، ضمن تصنيفه السالف، في الصنف الثاني من الوظائف الدينية التي لا مجلس لها بالحضرة السلطانية. وهي عنده على نوعين: نوع عام في أشخاص، ونوع مختص في شخص واحد. وقد استوفى ابن خلدون، في هذه الرحلة، النوعين معا.

فتحت النوع الأول ندخل توليه لوظيفة التدريس في مدارس شهيرة كالمدرسية القمحية،[41] والمدرسة الظاهرية[42]، والمدرسة الصرغتمشية[43] أو الصلغتمشية) والجامع الأزهر الذي فتح به باب ولوج هذا السلك من الوظائف منذ وصوله إلى القاهرة" : وانثال علي طلبة العلم بها، يلتمسون الإفادة مع قلة البضاعة، ولم يوسعوني عذرا، فجلست للتدريس بالجامع الأزهر ([44]"

وباستثناء الجامع الأزهر وتمشيا مع التقليد المرسوم والمتبع، فإن ابن

وإن جمعنا هذه المقاصد والأحوال نلفيها عبارة عن فقرات مشروع إصلاحي يستهدف الجهاز المؤسساتي للقضاء ومحاولة لتحقيق تلك المعادلة بين سطوة السلطنة ونصفة القضاء.

خلدون كان عليه، في كل تعيين، أن يحرر خطبة يلقيها أمام الحضور من الأمراء وكبار الدولة والأعيان يلم فيها، كما يقول بذكر القوم" بما يناسبهم ويوفي حقهم "مع وصف للمقام وهي قاعدة مطردة في كل الولايات التي ارتسم فيها" : فأنشأت خطبة أقوم بها في يوم مفتتح التدريس على عادتهم في ذلك[45]".

وعند نهايتها يشيد بتأثيرها الإيجابي على متلقيه ومستمعيه من الحضور" : وانفض ذلك المجلس، وقد لا حظتني بالتجلة والوقار العيون، واستشعرت أهليتي للمناصب القلوب، وأخلص النجي في ذلك الخاصة والجمهور[46]"

وهو تثمين انعكاسي تصدره الذات علي نفسها ويتماهى فيه المعيار الأخلاقي ومعيار الأهلية (الكفاية) ومعيار إجماع الحكم (الخاصة والعامة.)

وتكمن قيمة هذه الخطب في حفاظها علي تقليد الكتابة الذي كان سائدا في مثل هذه الأحوال، وفي صورتها النصية التي تعكس صناعة الانشاء عند ابن خلدون وتنويع أسلوبه في النص وما يتقوم به من سجلات :رسائل، شعر، أقاويل مسموعة ومروية ومنقولة، حوارات، تلخيصات، تعاليق، شروح، عناوين الخ وهو ما يسم الخطاب بأسلبة مخصوصة، كما تكشف عن مقاصد الخطيب -المتحدث وإرغام كلامه لسلطة المقام ومساق التلفظ واستمالة مستمعيه بكل وسائل الإقناع الممكنة، مما يبين عن بلاغة لخطاب صريحة.

ولا ينفصل هذا المكون الخطابي في هذه الخطب الافتتاحية (الكفاية اللسانية والبلاغية - الحجاجية وتلبسها للدلالة) عن مكونها البيداغوجي الذي يظهر جليا في خطبة المدرسة الصرغتمشية لتدريس الحديث واقتراح كتاب الموطأ للإمام مالك مادة لمقرر الدرس .وقد دفع ابن خلدون بعناصر منهاجية تشفع له هذا الاختيار على هذا النحو :

-١تسويغ المقترح" :إنه من أصول السنن، وأمهات الحديث، وهو مع ذلك أصل مذهبنا الذي عليه مدار مسائله، ومناط أحكامه، وإلى آثاره يرجع الكثير من فقهه[47]" ؛

2- التعريف بالمؤلف

3 - منزلة كتاب" الموطأ "من كتب الحديث

4 - طرق وروايات" الموطأ"، واعتماد رواية وسند حي بن يحي.

ولا ينفصل هذا المكون الخطابي في هذه الخطب الافتتاحية عن مكونها البيداغوجي الذي يظهر جليا في خطبة المدرسة الصرغتمشية لتدريس الحديث

فابن خلدون بهذا الاقتراح المنهاجي، وبالرغم من بساطته وتواضعه، يعرض نموذجا لنسق ديداكتيكي لكيفية تدريس علوم الحديث يعبر فيه عن إدراك وفهم معينين لهذه العلوم والسبيل الأصوب والمجرى الأوفى والمسلك الأجدي مما ينبغي قطعه لتوصيلها إلى المتلقين، والقناة المثلى التي من الضروري اجتيازها لإعادة إنتاج هذه المعرفة التي تلقاها عن شيوخه الأسبقين المسجلين في الجدول وغير المسجلين.

وهو الآن في وضع ملائم ومريح يسمح له أن يقوم بدور الناقل لهذه المعرفة ومحتوياتها بطرائق التعلم المسطرة لضمن اتصال سلسلة الرواية والسند والإحالة، وعدم انقطاع حبل سرتها الذي يرحل من جيل إلى جيل ومن عصر إلى عصر، إذ بانقطاعه ينقطع رحم هذه المعرفة وهو ما لا يطمئن إليه ابن خلدون، ولهذا كانت وظيفة التدريس تتجاوب مع هواه الذاتي[48]. وهي وظيفة لا تقل مرتبة وأهمية عن وظيفة القضاء لأنها" :على اختلاف أنواعها من الفقه والحديث والتفسير والنحو واللغة وغير ذلك لا يولي السلطان فيها إلا فيما يعظم خطره ويرتفع شأنه.[49]

وهو المعنى نفسه الذي يقلبه ابن خلدون في سياقات مختلفة من النص والخطب" : والسلطان يولي في الوظيفة من يراه أهلا متى دعاه إلى ذلك داع (...) (وكان يراني الأولى بذلك.[5]"

فوظيفة التدريس (أو التداريس كما يرسمها القلقشندي)، وسميها التأليف ملازمة لابن خلدون ملازمة الظل لشخصه، ولا تنفك عنه في الحال والترحال، ويرجع إليها في أحلك الظروف وأصفاها، وفي وقت الشدة والفرج حتى ولو أصبح المعلم" منقطع الجذم "والعلم صناعة بخلاف ما كان عليه الأمر سابقا" : نقلا لما سمع من الشارع وتعليما لما جهله من الدين على جهة البلاغ[51]" ؛ أي" : على معني التبليغ الخبري لا على وجه التعليم الصناعي[52]"، تماما كما مر بنا في شأن القضاء.

أما النوع الثاني من تصنيف القلقشندي فندرج تحته تولية ابن خلدون لخانقاه بيبرس التي يبين انعكاسها على ضرورات معاشه بقوله" :وكان رزق النظر فيها والمشيخة واسعا لمن يتولاه (...) فولاني السلطان مكانه (أي مكان ناظرها شرف الدين عثمان الأشقر) توسعة علي، وإحسانا إلي، وأقمت على ذلك إلى أن وقعت فتنة الناصري.[53]"

فابن خلدون بهذا الاقتراح المنهاجي، وبالرغم من بساطته وتواضعه، يعرض نموذجا لنسق ديداكتيكي لكيفية تدريس علوم الحديث

فمعنى قول القلقشندي في تولية المدارس مضمر هنا، والخانقاه من المؤسسات التي اعتنت الدولة التركية بمصر والشام بتشييدها" ؛ لإقامة رسوم الفقراء في التخلق بآداب الصوفية السنية في مطارحة الأذكار ونوافل الصلوات.(54) "

وهي المحتويات التعريفية التي سبق لابن بطوطة أن توسع فيها في رحلته وأطر بها حد الخوانق قائلا" ؛وأما الزوايا فكثيرة وهم يسمونها الخوانق، واحدتها خانقاه والأمراء في مصر يتنافسون في بناء الزوايا، وكل زاوية بمصر معينة لطائفة من الفقراء وأكثرهم الأعاجم، وهم أهل أدب ومعرفة بطريقة التصوف، ولكل زاوية شيخ وحارس، وترتيب أمورهم عجيب.(55)"

ثم يذكر بعض عوائدهم في الطعام والصلاة وما إليها، بخلاف ابن خلدون الذي يشح نصه عن تقديم أي معلومات ومعطيات إضافية عن هذه المؤسسات سواء كانت خوانق أم مدارس، بل إن هذا" الترتيب العجيب "الذي يشير إليه ابن بطوطة لا نجد له صدى عند ابن خلدون وإن كان مؤهلا أكثر من غيره لذلك بحكم عمله وتجربته داخلها بالرغم من تشديده على الجانب المادي-الريعي لهذه المؤسسات، المتمثل في وقف الأراضي المغلة للإنفاق عليها والبر بأهلها والمنتسبين إليها" ؛فكثرت لذلك المدارس والخوانق بمدينة القاهرة، وأصبحت معاشا للفقراء من الفقهاء والصوفية.(56)"

وتبقى الخوانق، على العموم، مؤسسات ذات طابع روحي - اجتماعي، وبهذا الوضع تنسجم والنسق الوظيفي الذي أقره القلقشندي، هذا على مستوى التصنيف، أما على مستوى الجهات Modalites والعوامل فإن كل وظيفة، من مثل تلك التي باشرها ابن خلدون، تعتبر لقاء بين ذات وموضوع موسط بكفاية وأداة وخبرة، وهو ما يسهل استنباطه من أقوال الاستشهادات السالفة، وبهذه الكفية فإنها تنتسب إلى المعرفة - الفعل.(57) SAVOIR-FAIRE

كل وظيفة، من مثل تلك التي باشرها ابن خلدون، تعتبر لقاء بين ذات وموضوع موسط بكفاية وأداة وخبرة، وهو ما يسهل استنباطه من أقوال الاستشهادات السالفة،

IV - التفسير بالإطار

إذا تصفحنا العناوين الداخلية لهذا المقطع الرحلي نلحظ أنها قائمة على توصيفات اسمية(وكذلك العناوين الفرعية الأخرى)تدل إما على أفعال في المكان(السفر لقضاء الحج، سفر السلطان إلى الشام، الرجوع (...) إلى مصر)... أو على

حمل وظيفة، وهو ما وقفنا عنده بعد حين ولاية الدروس والخوانق، ولاة القضاء (...) مع تواتر عددي لهذه الوظيفة الأخيرة) أولى، ثانية، ثالثة، رابعة وخامسة)وتواليها الكمي، أو على حدث متصل بعامل (لِقاء الأمير تمر...) أو بحدث بعينه (فتنة الناصري...)

ويشتغل النص وفق آليات مخصوصة لإظهار موضوعات هذه العناوين والتأليف بينها في صورة متجانسة تركيبيا، فإل جانب الترتيب في الزمان والمكان والتخطيب، هناك الروابط المنطقية التي تشد الأحداث والظواهر والعناصر إلى بعضها البعض بوجوه منها، العلة التفسيرية.

فالعزل من خانقاه بيبرس يشار إليه في آخر عنوان" ولاية الدروس والخوانق .." : "حتى ولاني خانقاه بيبرس، ثم عزلني عنها بعد سنة و أزيد، بسبب أنا أذكره الآن.[58] "

ولكن هذا الضمير الذي يتكلم سردا عن هذا الحدث لا يعمل بهذا الالتزام الذي أخذه علي عاتقه وهو تفسير سبب العزل من الخانقاه في الحال الحاضر(الآن) أي في سياق التلفظ وإجراء الملفوظ، ولكننا نراه يخرج هذه العلة الحديثة عن سياقها لتصبح خارج - تلفظية وإن كان الفعل إنجازيا، إذ في العنوان الفرعي الموالي يكتفي بمنحنا - نحن القراء - تعريفا بمؤسسة الخانقاه وظروف تعيينه فيه ثم يعيد الكرة وكأنه يذكرنا بما التزم به، لكن هذه المرة يعين حدثا مخصوصا لهذا العزل :فتنة الناصري" : وأقمت على ذلك(أي في ولاية الخانقاه)إلى أن وقعت فتنة الناصري[59]"

فنفهم أن العزل مرتبط بحدث أعم هو فتنة الناصري، وأنه لمعرفة الأول وجب علينا معرفة الثاني.

لكنا عند سياق عرض وقائع هذا الحدث والتفصيل في أجزائها يتبين لنا أنه لا يشكل سبباً مباشرا لفعل العزل، وإنما هو عبارة عن إطار خطابي وقع فيه تمرير مساق السبب الرئيس للعزل المتعلق بحدث آخر يتمثل في مشاركة ضمير المتكلم المفرد بصيغة الجمع في فتوى جاهزة مسبقا تتهم السلطان بالاستعانة على قتل المسلمين بالكفار مما يجعله عرضة للعزل من السلطة هو الآخر .فهذا الظرف السياق هو الذي يتم فيه فرز المطلوب الشرعي لهذا الفعل وليس الحدث - الإطار" :فولّى فيها غيري وعزلني عنها.[60]"

ويشتغل النص وفق آليات مخصوصة لإظهار موضوعات هذه العناوين والتأليف بينها في صورة متجانسة تركيبيا،

فينبغي، إذن، الانتقال عبر أكثر من سجل ومقام للوصول إلى تحصيل العلة المنطقية المناسبة لهذا الحدث القضوي أو ذاك.

وإذا حاولنا ترتيب قضية هذا الحدث منطقيا، فإنه سيكون على هذا النحو :فتنة الناصري - الفتوى - العزل .وفيها قراءتان :القراءة الأولى تتعلق بفاعل الفعل الإنجازي (السلطان) ؛ والقراءة الثانية تتصل بالذي يقوم عليه هذا الفعل الإنجازي (ابن خلدون.)

مع الإشارة إلى أن حدث الفعل وإن كان يؤدى بضمير المتكلم فهو يتصل، ملفوظا وتلقظيا، بالفاعل وليس بالمفعول، وإن كان ظاهر الخطاب يشي بأن فعل العزل فعل ذاتي وحدث الفتنة فعل موضوع، مما يمكن شرحه بحمل ما هو ذاتي على ما هو موضوعي .إلا أن الشرح الأقرب إلى عين الصواب هو استدراج ملفوظ منقول إلى ملفوظ شخصي في تأويل الحدث.

ويمكن للتحليل أن يفتح طريقا أخرى ويتساءل :هل الفتنة أقل قيمة من العزل على مستوى برهنة الخطاب؟

ثم كيف نسوي بين القراءتين السابقتين في الاستدلال على الوقائع؟ وهل معادلة الإمكان والاستحالة لها دخل في هذا الباب؟

ومن جهة أخرى، إن هذا التفسير بالإطار علي صعيد النص يعدّ أطول عنوان على الإطلاق في جسم العناوين المطروحة بل أكبر وأطول من العنوان الرئيس نفسه .وتتألف صيغته من مسند إليه ومسند وأطروحة :

المسند إليه :فتنة الناصري ؛ وكل فتنة في معناها التمثيلي - التواضعي مناقضة للنظام و"أشد من القتل" ؛

والمسند :سياق خبر الفتنة :الحدوث، الكيفية، العوامل ؛

والأطروحة :التحول الذي يطرأ على الدول ويعتري أحوالها :من الضخامة والاستيلاء، إلى الضعف والانحلال.

فعنونة الإطار بهذه الصيغة، تحيلنا إلى عناوين مشابهة لها في كتاب" العبر "و"مقدمته"، مما يجعل مكانها الطبيعي هناك أنسب لها من مكانها هنا في" التعريف"، بالرغم من العلاقة النصية الثابتة بين هذه الأعمال المشكلة لعمل واحد بمواقيت تبدو مختلفة.

ولهذه الضروب الثلاثة لصيغة العنوان فائدة أخرى نجنيها منها في

كيف نسوي بين القراءتين السابقتين في الاستدلال على الوقائع؟ وهل معادلة الإمكان والاستحالة لها دخل في هذا الباب؟

تحليل عناوين فرعية نقلية كالعناوين العاملية في لائحتنا ومنها لقاء تيمور لنك.

يمكن الإلماع[61]، منذ البداية، إلى أن النص التحققي لهذا العنوان قد حاز كل مقومات وبصمات الإوالية النمطية التي بواسطتها يصهر النص عناصره ويعرض منتوجه على القراء .فضمير المتكلم في الحكي لا يتوانى عن العمل، وبكل جد وكد، لترسيخ صورة شخصية إيجابية لموضوع حديثه الممثل لكل سمات الإمارة السلطة والملك، ولإبراز هذه السمات وحملها على صاحبها تيمور لنك وتجذيرها في الخطاب يتم الاستناد إلى كل أنواع الحيل الإحالية الوسيطة من تجربة ذاتية واحتكاك مباشر ومعاينة ومخالطة[62]، وأدل نصية أسطورية (أقوال المنجمين والمتصوفة) وتاريخية (الأطروحة) وكلامية[63] ومناظرية[64] وتواصلية[65] وكتابية - إخبارية[66] وفقهية - عرفية[67] وحقوقية[68] وخدماتية.[69]

وكلها وسائط تسهم في تبنين النص وتشكلاته الخطابية مع دعمها بصور جهية نستخلص من ورائها التلازم بين عامل موضوع الحدث وكفاياته العقلية والمعرفية والاستطاعة الناقصة (عطل فيزيقي) التي لا تؤثر في شيء على وضعية هذا العامل ودائرة أفعاله، وهو ما وجب الإعلام به على وجه الإبلاغ الخبري على هذه الصورة" :هو شديد الفطنة والذكاء، كثير البحث واللجاج، بما علم وبما لا يعلم، عمره بين الستين والسبعين، وركبته اليمنى عاطلة من سهم أصابه في الغارة أيام صباه، عل ما أخبرني، فيجرها في قريب المشي، ويتناوله الرجال على الأيدي عند طول المسافة، وهو مصنوع له.[70]"

وتزداد هذه الصورة كثافة وزخما أكثر إذا استحضرنا كل مكونات الخطة الاستراتيجية في الحرب والنزال وعدد الجند والقوم وعدة السلاح وطريقة تملك البلدان والتحكم في الأبدان.[71]

ومن أجل استكمال موجبات التمفصل في النص ككل بين المتكلم (ابن خلدون) وممثلي مؤسسة السلطة يمكن لهذه الخطاطة أن تفي بالغرض المطلوب :

الملك الظاهر : علاقة كفالة

الملك فرج : مشاركة متخلف

الملك تيمور لنك : علاقة خدمة

سلطان المغرب : علاقة تقرير خبري

وكلها وسائط تسهم في تبنين النص وتشكلاته الخطابية مع دعمها بصور جهية نستخلص من ورائها التلازم بين عامل موضوع الحدث وكفاياته العقلية والمعرفية

V - المحكيات الرحلية العارية من العنونة :

إن المحكي الذي أتينا على تحليل بعض عناصره يدخل، كما رأينا، في سياق سفر ابن خلدون رفقة سلطان مصر لمدافعة التتر عن الشام .وما كان من تخلفه هناك ولقائه مع تيمورلنك بعد عودة السلطان إلى بلده لأسباب سياسية .ويشبه هذا المحكي الرحلي الدمشقي تلك السفريات التي كان يصاحب فيها ابن خلدون السلاطين والأمراء وهو في موطنه الأصلي، ومنها آخر سفر له مع سلطان تونس قبل الرحيل إلى المشرق، وهي السفريات التي كان، غالبا ما يستنكف منها : فخشيت أن يعود في شأني ما كان من السفرة قبلها[72]" ؛

وهي الوضعية نفسها التي تتكرر مع سلطان مصر" : وأرادني على السفر معه في ركاب السلطان، فتجافيت عن ذلك، ثم أظهر العزم علي بلين القول، وجزيل الإنعام فأصخيت، وسافر ت معهم.[73]"

ما يهمنا في هذا المحكي، هو طابعه الرحلي الذي لا يتجاوز بالكاد ما وقفنا عنده بعد قليل، والذي يمكن أن نضيف إليه ذلك الوصف الوجيز للحالة التي أصبحت عليها حلب ودمشق" : واقتحم المغل المدينة من كل ناحية، ووقع فيها من العبث، والنهب، والمصادرة، واستباحة الحرم، ما لم يعهد الناس مثله.[74]"وما استعمل في هذا الاقتحام والزحف من الآلات كالمجانيق، والنفوط، والعرادات والنقب وما شاكلها مما" :بلغ مبالغه في الشناعة والقبح.[75]"

فالسارد(ابن خلدون) يعرض هذه المعلومات بوصفه شاهدا مباشرا وحيا لهذه الواقعات مستندا في ذلك إلى معرفته العيانية والميدانية ومشاركته الفعلية والملموسة في مجريات هذه الأحداث، على الأقل، من الوجهة التي يحد من تأثيرها. وعلى هذا المنحى أتى هذا المحكي متشبثا بهذا الموضوع ولم يحد عنه .ويظل القارئ في شغف لأن يعرف أشياء أخرى عن الشام عموما وعن حلب ودمشق خصوصا من تقاليد وعادات، وأوضاع اجتماعية وثقافية، ومناظر طبيعية وعمران وقيم الخ ؛ لكن ظنه سيخيب بحكم انشداد المحكي إلى هذا الموضوع وانعدام تجاوزه إلى غيره .ولذلك نعتقد أن قوة الحدث ورهبته وحيثيات السفر كانت مما ساعد على هذا الاقتصاد في الوصف والتشخيص والسرد الذي ألجم منظور الراوي وحريته في التقاط تفاصيل الأشياء.

ما يهمنا في هذا المحكي، هو طابعه الرحلي الذي لا يتجاوز بالكاد ما وقفنا عنده بعد قليل، والذي يمكن أن نضيف إليه ذلك الوصف الوجيز للحالة التي أصبحت عليها حلب ودمشق"

وهذه العلة هي نفسها التي تطبع المحكي الزياري لقضاء الفرض، والمحكي الزياري لبيت المقدس.

فالمحكي الأول يشير إليه العنوان الفرعي" السفر لقضاء الحج"، بخلاف المحكيين الآخرين العاريين من أي صيغة، ويقوم الانفصال الفضائي لملفوظه واتصاله على :

الذهاب : مرسى الطور - الينبع - مكة

الإياب : مكة - الينبع - القصير - قوص - مصر

ويتخلل الملفوظ حدث مميز هو لقاء الراوي (ابن خلدون) بإسحاق ابراهيم الساحلي الذي يمده بأخبار عن وطنه وينهي إليه فحوى طلب كاتب السلطان ابن الأحمر صاحب غرناطة أبي عبد الله بن زمرك • للحصول على كتب في التفاسير والشروح من مصر.

وما عدا هذا اللقاء، فإن ما قلناه عن المحكي الدمشقي يصدق كلية على هذا المحكي الزياري من غياب وصف الأمكنة المقدسة وأمكنة الطريق، ومشاهدات، ولقاءات العلماء والتفاوض في الحديث معهم الخ، مما اشتهرت بالتدليل عليه الرحلة الحجازية وأضحى من مقوماتها النصية .

فالاقتصاد في المنظور وصفا وسردا هو المهيمن على هذا النوع من المحكيات" :ثم خرجت عام تسعة وثمانين لقضاء الفرض، وركبت بحر السويس من الطور إلى الينبع، ورافقت المحمل إلى مكة، فقضيت الحج عامئذ، وعدت إلى مصر في البحر كما سافرت أولا.[76]"

فالإحساس الذي ينتابنا بعد قراءة هذا الشاهد، هو أن السارد متعجل من أمره وينتظر، على لهفة، الانتهاء من الإعلام عن هذا الحدث (الفرض) بأسرع وقت ممكن وبأقل تعابير ممكنة وبأكثر اقتصاد في طاقة الحكي .إذ الأساس بالنسبة إليه هو إيصاله على وجه" التبليغ الخبري "وليس على وجه فن القول الرحلي الذي اكتسب كل مقومات تعبيره.

ولا يشذ المحكي المقدسي، وهو أيضا محكي زياري، عن هذه القاعدة في اقتصاد السرد والتبليغ بالخبر .ولا نتبين هذا المحكي إلا بعد أن نتصفح العنوان الداخلي" ولاية القضاء الثانية بمصر "فنعثر عليه مستقرا في تضاعيفه ومتلبسا بلبوسه ويكاد ينصهر معه .وعندما يفصح عن ذاته في النص، فإن حالة التحققي هو حال المحكي السابق في الميل إلى شحاحة اللفظ وتكثيف الخبر وبرمجته

فالإحساس الذي ينتابنا بعد قراءة هذا الشاهد، هو أن السارد متعجل من أمره وينتظر، على لهفة، الانتهاء من الإعلام عن هذا الحدث بأسرع وقت ممكن

وفق أمكنة الزيارة :المسجد، بيت لحم، مدفن الخليل، غزة، وقطع هذا المحكي على وجه السرعة" :وارتحلت منها، فوافيت السلطان بظاهر مصر."(77)

فالمحكيات الثلاثة المشكلة لمقطع الرحلة إلى المشرق أغلبها غفل من العنوان ومتضمن في عناوين ذات سياقات حدثية أخرى، ومتصفة بغياب واضح لمقومات الرحلة باعتبارها نوعا أدبيا قائم الذات في البناء والتركيب والدلالة، ومنساقة إلى اقتصاد يختزل في التعبير وينشد إلى الخبر، وهو ما يمكن تعميمه على هذا المقطع نفسه.

المحكيات الثلاثة أغلبها غفل من العنوان

الهوامش :

- (1) اعتمدنا في هذا المبحث على نسختين :

(*) التعريف بابن خلدون ورحلته غربا وشرقا .تأليف :عبد الرحمن بن خلدون733(هـ808 هـ)، عارضه بأصوله وعلق حواشيه :محمد بن تاويت الطنجي .طبع لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة مصر .1951 م.

*رحلة ابن خلدون1332(هـ1406 هـ)، دار السويدي النشر والتوزيع، أبو ظبي، م.ع.م والمؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان الطبعة الأولى، 2003 وهي إعادة للطبعة السابقة عليها.

وسنشير إلى النسخة الأولي ب :اللجنة وإلى النسخة الثانية ب :الرحلة

- (2) كتاب العبر، وديوان المبتدأ والخبر، وأيام العرب والعجم والبربر، ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر .تأليف :عبد الرحمن بن خلدون .ضبط المتن ووضع الحواشي والفهارس :ذ .خليل شحادة .مراجعة د سهيل ركار .دار الفكر، بيروت، لبنان طط1981 .1988 ، ص.503

- (3) مقدمة ابن خلدون، الدكتور عبد الواحد وافي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، الطبعة الثالثة.

- (4) أبو الفرج بن الطيب :تفسير كتاب إيساغوجي لفرفوريوس، تحقيق الدكتور كوامي جيكي، دار المشرق، بيروت، لبنان، طبعة1975 ، ص.13

- (5) المرجع نفسه، ص.15

- Abdallah Laroui: Islam et Histoire, eds. Alin Michel1999. p: 100. (6)

- (7) من تعاريفها مثلا أنها مبحث غير مقيد وينطلق من تجربة شخصية، وطريقة للنظر إلى العالم ورسمه كما يأتي للإدراك، وذلك في ارتباط مع اللحظة وميزتها ومناف لتمثيل المجموع، انظر :

VOYAGEURS ARABES; PAULE CHARLE-DOMINIQUE; EDS; GALLIMARD; p: XYII

- (8)للمزيد من الاطلاع يستحسن الرجوع إلى :

- GERARD GENETE. SEUILS. ES. U SEUIL PARIS. 1987

- PHILIPPE LEJEUNE : LE PACTE AUTOIGRAPHIQUE/EDS. DU SEUI± . 1975.

- (9) المقدمة، ص495 ، مرجع مذكور.

- (10) ص 49 الحلة.
- (11) الصفحة نفسها والمرجع نفسه.
- (12) والقيل لغة أهل الملك من الملوك حمير يقول ما شاء، وهو دون الملك الأعلى الأعظم، يكون ملكا على قومه ومخلافه ومحجره، وقيل سمي الملك قيلا، لأنه إذا قال قولا نفذ قوله، راجع هذه المادة في" لسان العرب "لابن منظور، دار المعارف، صص3779 ، .3780
- (13) ص 53 الرحلة.
- (14)مقدمة ابن خلدون، صص491 .492 ، مرجع مذكور.
- (15) المرجع نفسه، ص.484
- (16) تفسير كتاب إيستغوجي ص60 ، مرجع مذكور.
- (17) أبو الوليد الباجي :أحكام الفصول في أحكام الأصول، حققه وقدم له ووضع فهارسه :عبد المجيد تركي، دار الغرب الإسلام، الطبعة الأولى1986 ، بيروت، لبنان، ص.20
- (18) المقدمة، ص1007 ، مرجع مذكور.
- * وعند ابن خلدون في النص هو :محمد أبو بكر" :ونزع ابنه، وهو والدي محمد أبو بكر "ص 61 الرحلة.
- (19) لسان العرب ص2383 ، مرجع مذكور.
- (20)ص 69 الرحلة.
- (21)ص 309 اللجنة.
- (22) ص 83 الرحلة.
- * وكان قد ثبط عزمه عن السفر مع السلطان أبي الحسن ليظل معلما لابنه، مما وسع، أيضا من احتمال نجاته من الغرق.
- (23) ص 99 الرحلة.
- (24) نعلم أن العلة الأولى التي تذرع بها ابن خلدون لسلطان تونس هي رغبته في قضاء الفرض .وهي أيضا التي يشير إليها في" مقدمته" :"ثم كانت الرحلة إلى المشرق لاجتلاء أنواره، وقضاء الفرض والسنة في مطافه ومزاره "ص286 ، مرجع مذكور، وهناك سبب آخر يرجع إلى الإكراهات المتكررة من قبل السلطان والتي لم يعد يتحملها" :فخشيت أن يعود في شأني ما كان من السفرة قبلها ."أما السبب الثالث فهو تشوفه للتفرغ للعلم وإعادة النظر في بضاعته منه وهو ما لا يتوافق والعمل السياسي" :وتفرغت لتجديد ما كان عندي من آثار العلم "ص 284 الرحلة.
- (25) انظر مثلا :خالد بن عيسى البلوي :تاج المفرق في تحلية علماء المشرق .تقديم وتحقيق الحسن السائح .نشر مشترك بين الإمارات ع.م والمملكة المغربية.
- (26) خلال أدائه لفرض الحج التقى ابن خلدون بالأديب أبي اسحاق الساحلي الذي حمل إليه رسائل منها رسالة أبي عبد الله بن زمرك يبث فيها شوقه إليه ويطلب منه الحصول على كتب في التفاسير والشروح .ص 278 اللجنة.
- (27) المقدمة ص627 ، مرجع مذكور.
- (28) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- (29) أحمد بن علي القلقشندي :صبح الأعشى في صناعة الإنشا .شرحه وعلق عليه وقابل نصوصه :محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص .35 ولا ينثني ابن خلدون أن يشير إلى أن أحوال القضاة وما كانوا عليه من الرياسة في الحروب وقود العساكر قد يتغير ويتبدل بحسب الظروف والأحوال .ص .323 المقدمة .مرجع مذكور.

- (30) ص 285 اللجنة.

- (31) وصلت خمس مرات كان آخرها سنة 807 هـ ص 384 اللجنة.

- (32) صبح الأعشى ص 35 مرجع مذكور.

(33) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

- (34) وسار العمل بهذا النحو كما يقول ابن خلدون" لاتساع خطة هذا المعمور، وكثرة عوامله، وما يرتفع من الخصومات في جوانبه "ص 253 اللجنة .ويضيف ابن بطوطة" :فمنهم قاضي القضاة الشافعية وهو أعلاهم منزلة وأكبر قدرا وإليه ولاية القضاة بمصر وعزلهم ص .216 وأن ترتيبهم في المقامات الرسمية يكون على هذا الشكل :قاضي الشافعية ثم قاضي الحنفية ثم قاضي المالكية(أو العكس)ثم قاضي الحنفية .ص 217 من :

تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار .تقديم وتحقيق :عبد الهادي التازي،1997 ، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية .

- (35) ص 285 اللجنة.

- (36) ص 347 اللجنة.

- (37) ص 383 اللجنة.

- (38) وقد أكد ابن خلدون أن كتاب أبي موسى الأشعري إ عمر رضي الله عنه في موضوع القضاء هو" الذي تدور عليه أحكام القضاة وهي مستوفاة فيه ."المقدمة ص627 ، مرجع مذكور.

- (39) المقدمة ص323 ، مرجع مذكور.

" - (40) ولاية الدروس والخوانق "ص 279 اللجنة.

- (41) ص 279 اللجنة.

- (42) ص 286 اللجنة.

- (43) ص 310 اللجنة.

- (44) ص 247 اللجنة.

- (45) ص 246 اللجنة.

- (46) ص 310 اللجنة انظر أيضا ص .280

- (47) ص 297 اللجنة .وللاطلاع أكثر على مادة علوم الحديث يمكن الرجوع إلى المقدمة ص .1033 مرجع مذكور.

- (48) هناك أكثر من تعبير عن هذا الهوى الشخصي يتم في النص بمعنى واحد وألفاظ مختلفة :رتعت عاكفا على تدريس علم، أو قراءة كتاب أو إعمال قلم في تدوين أو تأليف، وفرغت لشأني من الاشتغال بالعلم تدريسا وتأليفا، وشغلت بما أنا عليه من التدريس والتأليف، ومضيت على حالي من الانقباض، والتدريس، والتأليف، مكبا على الاشتغال بالعلم، تأليفا وتدريسا، بما كنت مشتغلا به من تدريس العلم وتأليفه الخ يمكن مثلا النظر في صص260 :.285 . 293اللجنة.

كما يمكن أن نتأمل فكرة عبد الله العروي التي يشبه فيها المؤرخ بالقاضي من جهة الاستماع للأقوال والنظر فيها واللجوء إلي القسم وتسلم العقود والتثبت من صحتها الخ، مع العلم أن ابن خلدون هو مؤرخ قبل كل شيء، راجع :

عبد الله العروي :مفهوم التاريخ، الألفاظ والمذاهب، الجزء الأول، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة1997 ، ص .127

- (49) صبح الأعشى، ج4 ، ص40 ، مرجع مذكور.

- (50) ص 347 اللجنة أو مثل قوله" :وحضر لي يوم جلوسي للتدريس فيها جماعة من أكابر الأمراء تنويها بذكري، وعناية من السلطان ومنهم بجانبي "ص 280 اللجنة.

- (51) المقدمة ص322 ، مرجع مذكور.

- (52) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

- (53) ص 313 اللجنة.

(54) ص 279 اللجنة .وقد أشار إلى هذا الاعتناء وانتشار عدد المدارس ابن بطوطة" :وأما المدارس بمصر فلا يحيط أحد بحصرها لكثرتها "ص 203 رحلة ابن بطوطة، مرجع مذكور.

- (55) ص 204 رحلة ابن بطوطة، مرجع مذكور.

- (56) ص 279 اللجنة.

(57) - PHILIPPE HAMON: TEXTE ET IDEOLOGIE, EDS P.U.F, 1984, P : 106.

- (58) ص 311 اللجنة.

- (59) ص 313 اللجنة.

- (60) ص 331 اللجنة.

- ×طبعا كل قراءة من هاتين القراءتين تتضمن عدة مضمرات منها :ارتكاب كل فعل وبحكم طبيعته يؤدي إلى جزاء معين، وأن استطاعة السلطان ليست هي استطاعة الرعية، وإن وجود آمر ومأمور يعكس تراتبية اجتماعية من نتائجها المباشرة خضوع الثاني للأول لأنه أسفل والآخر أعلى الخ.

- (61) هذه المفردة عزيزة على ابن خلدون ويكثر من استعمالها.

" - (62) وأقمت عنده خمسا وثلاثين يوما، أباكره وأراوحه، ثم صرفني، وودعني على أحسن حال "ص 381 اللجنة .

- (63) يتكرر تعبير تزوير الكلام" فزورت في نفسي كلاما أخاطبه به، وأتلطفه بتعظيم أحواله وملكه "ص 371 اللجنة.

وللكلام المزور عدة معان :المموه بالكذب، المحسن، المثقف قبل أن يتكلم به، المهيأ والمهذب ومنه قول عمر رضي الله عنه :كنت زورت في نفسي كلاما يوم سقيفة بني سعيدة أي هيأت وأصلحت .فهو إصلاح الكلام وتهيئته .ولعله المقصود هنا .را .لسان العرب :ص ص1888 ، 1989 ، مرجع مذكور.

- (64) يثبت النص في أذهاننا فكرة قدرة تيمورلنك على خوض أسلوب المناظرة والحجاج ويتضح ذلك في سياقات منها مناقشة لأطروحة ابن خلدون عن الملك والعصبية وتفضيل الأتراك على الأقوام الأخرى وبصفة أخص مسألة نسب بختنصر ص 373 اللجنة.

- (65) ونقصد بها الهدية وهي عبارة عن : مصحف رائع وحسن وسجادة أنيقة ونسخة من قصيدة البردة للبوصيري وأربع علب من حلاوة مصر الفاخرة بالإضافة إلى البغلة وإن كان قد توصل بثمنها منقوصا .ص ص377 ، 380 اللجنة .فالمهاداة والإتحاف أشكال تواصلية ذات بعد" دبلوماسي ."انظر ص 335 اللجنة.

- (66) ندرج فيها تأليف كتاب عن وصف المغرب بطلب من تيمور لنك وإخبار سلطان المغرب كتابة بهذا اللقاء وحيثياته .ص 380 اللجنة.

- (67) وتتمثل في اجتماع الفقهاء والقضاة وطلبهم الأمان مقابل رفع الحصار عن المدينة وفتحها .ص 367 اللجنة.

- (68) وخير دليل على ذلك مجلس النصفة الذي انعقد بحضرة تيمورلنك للنظر في موضوع أحد مطالبي الخلافة من أعقاب الخلفاء بمصر وذرية الحاكم العباسي ومحاجته في مطلوبه، ولعل هذا المجلس كناية تعريضية بسلطان مصر الذي، كما نعلم، ذهب ابن خلدون في ركابه فأصبح من المخلفين، ص 374 اللجنة.

- (69) هذا التصور للخدمة واضح في هذا الملفوظ" :فإن كان السفر إلي مصر في خدمتك فنعم، وإلا فلا بغية لي فيه "صص378 ، 379 اللجنة.

- (70) ص ص382 ، 383 اللجنة.

- (71) بالإضافة إلى كيفية فتح دمشق بعد حلب، هناك في الكتاب المرسل لسلطان المغرب كل العناصر المتعلقة بالسلطان تيمور لنك وخطته في الاستيلاء على البلدان وعدته وعدده .ص 380 وما بعدها، اللجنة.

- (72) ص 384 اللجنة.

- (73) ص 366 اللجنة.

- (74) ص 265 اللجنة.

- (75) ص 373 اللجنة .وص" : 380 وخر بها جميعا(أي مدن الشام)وعانت عساكره فيها بما لم يسمع أشنع منه"

- (76) ص 321 اللجنة

-* مع إخبارنا بتعففه من الدخول إلى كنيسة القمامة بما ترمز من إشارة بتكذيب القرآن

- (77) ص 351 اللجنة.

بيتر بروك

فلننس الزمن*

ترجمة محمود عبد الغني



إلى ناتاشا

كان من الممكن أن أسمي هذا الكتاب "مذكرات خاطئة". وأنا لا أقصد بذلك الأكاذيب، لكن، وأنا أكتب، تبين لي أن الدماغ لا يتوفر على غرفة باردة نصون فيها ذكرياتنا سليمة .إنه بالأحرى، خزان للعلامات الشذرية التي تنتظر سلطة الخيال لتمنحها الحياة .وهذا بمعنى من المعاني، نعمة.

في مكان ما من بلاد اسكندنافيا، كرس رجل يتمتع بذاكرة خارقة نفسه لكتابة حياته .تطلب منه ذلك سنة لكتابه سنة .وبما أنه شرع في ذلك متأخرا، فقد تحتم عليه الاختصار لكن حظه العاثر أثبت جيدا أن هدف السيرة الذاتية ليس هو سرد كل شيء .بل مواجهة أحاسيس

> هدف السيرة الذاتية ليس هو سرد كل شيء .بل مواجهة أحاسيس غامضة بشكل محير لم تكن أبدا لتقوم بهذا الفعل أو ذاك

غامضة بشكل محير لم تكن أبدا لتقوم بهذا الفعل أو ذاك ؛ ومحاولة تبيين ما إذا كان الشكل الواضح قادرا على الظهور استعاديا.

من المستحيل ولوج داخل كل الزوايا المخبأة المظلمة بمحفزاتنا. هل توجد المحرمات، نقط الوقوف، ومناطق من الظل لن أكشفها.لا أعتقد أن العلاقات الشخصية، وإفشاء الأسرار، والتجاوزات، وأسماء الأصدقاء المقربين، والانفعالات الخاصة، والمغامرات العائلية، وديون الامتنان - التي تملأ وحدها سجلا كبيرا - تستطيع أن تجد مكانها هنا، كما لا يلزم تضمين روائع وشقاوات" العروض الأولى".

لست متأثرا بتلك التي ترى أنه إذا أضيفت كل التفاصيل الاجتماعية،

---

* الفصل الأول من كتاب : السيرة الذاتية، لبيتر بروك بعنوان : Oublier le temps, Gallimardm, 2003

التاريخية والنفسية إلى بعضها، ستظهر الصورة الحقيقية للحياة .أنا اتفق مع "هاملت" الذي اعترض ضد الذين يدعون معرفة النسق الكلي للكائن الإنساني، في حين أنهم غير قادرين على تشغيل الشبابة - ما أحاول نسجه، قدر المستطاع، هي الخيوط التي ساعدتني على بلورة فهم عملي للأشياء، على أمل أن يساعد شخصا آخر:في تجربته.

تبذل الممرضة قصاراها لتكون لطيفة مع الطفل الذي يبلغ الخامسة من عمره، والذي فاجأه أن يجد نفسه في سرير بالمستشفى في منتصف الليل. "تحب البرتقال"؟ تسأل "لا"، أجيبها .من فشل مهارتها اليومية، تقول بلهجة قاسية" : رغم ذلك سنعطيك إياها"، وهي تدفعني نحو طاولة العمليات" .خذ، شم هذه البرتقالات"، تقول فيما الكمامة ملصقة فوق منخري .شممت بسرعة رائحة متدفقة ولاذعة، غطسة مجنونة وصعود صاخب. أحاول التمسك، لكن تزل بي القدم .ويمتزج الضجيج بالخوف، إنه الرعب المطلق الذي ينتهي بثقب .أول مرة أفقد فيه الأوهام.

تمر الأعوام، أرتدي لباس الحرب. هو عبارة عن تنكر .هذا الشخص المجهول لا يمكن أنْ يكون أنا .لكننا في حالة حرب وطالب أوكسفورد يرغم، بخلاف مواهبه، على التمرن مرة في الأسبوع كي يصبح ضابطا . كانت فكرة الحرب ترعبني منذ الطفولة .وبما أن هذا الاستحقاق كان يبدو لي بعيدا، فقد كنت أعتقد دائما أنني في أول فرصة متاحة سأختبئ تحت سريري إلى أن تسود الهدنة . وهي أمنية ذهبت سدى .وها أنا ذا أسير بجزمتين ثقيلتين ولباس عسكري يحكني.

> كانت فكرة الحرب ترعبني منذ الطفولة. وبما أن هذا الاستحقاق كان يبدو لي بعيدا، فقد كنت أعتقد دائما أنني في أول فرصة متاحة سأختبئ تحت سريري

اليوم هو الأول في "اجتياز الحواجز". ننطلق مع صوت الصفارة. الرقباء يصرخون مشجعين .وكل المتحمسين يهاجمون مثل المجانين، يتسلقون الحبال المعقودة، يقفزون على الموانع ويبتلعون الصقالات.

أنا المتهرب الحاصل على شهادة مدرسية، أتراجع إلى الخلف، متجاهلا استهزاءات الرقيب. أتسلق الحيطان العالية، عوض القفز، أنزلق وأنا أستند على يد واحدة، قبل أن أسقط مجددا بحذر على الأرض.

عندما يأتي دور النهر الذي يجب اجتيازه فوق جذع شجرة، يكون الآخرون قد اجتازوه منذ زمن طويل واختفوا بصيحات السعادة" ماذا

تنتظر، سيدي؟ "يقول الرقيب مزمجرا. إن النبرة مهنية، لكنها بالنسبة لي كضابط ف "سيدي" لابد منها. أضع جزمتي فوق الجذع وأمسك غصن الشجرة من فوق .الآن رجلاي فوق الجذع .إذن ماذا تنتظر سيدي ؟".

أتقدم. "اطلق الغصن". أطلقه .أتقدم خطوتين .أنهض لأحصل على التوازن فأمسك ورقة .الورقة تمدني بالشجاعة .أتقدم خطوة إلى الأمام، من أجل التوازن، هذا شيء جيد. أراقب الوضعية، الجذع يتقدم فوق الماء يشجعني الرقيب وهو يقوم بحركات الرضا .خطوة أخرى، اليد التي تمسك الورقة هي مستوى كتفي. خطوة أخرى .إلا عندما أطلق الورقة، ولا أستطيع أن أطلقها". أطلق الورقة "يصرخ الرقيب" أطلق هذه الورقة الملعونة لوجه الله"، أتردد. يصرخ .أستدعي إرادتي لترغم أصابعي على التراخي، لكنها ترفض .أحاول أن أتقدم، ويداي وراء ظهريز الورقة تمدني بالثقة، يدي ممدودة عن آخرها، تجرني إلى هذا الاتجاه، فيما رجلاي تذهبان في الاتجاه الآخر، وفي لحظة أميل مثل برج "بيز" PISE ثم أنتهي بالتخلي عن الورقة فأسقط في الماء البارد.

> وأنا طفل، كنت أعبد شيئا، لم يكن ذلك الشيء إلها واقيا، بل آلة عرض سينمائية .لم يكن لي الحق، لمدة طويلة، في الاقتراب منها.

أعود دائما إلى الصورة : الورقة والجذع يشكلان جزءا مهما في أسطورتي الخاصة .فهما يعبران عن الصراع الرئيسي الذي قضيت كل حياتي في حله : متى يجب التمسك بيقين ما، ومتى يجب التحرر منه وإفلاته.

* * *

وأنا طفل، كنت أعبد شيئا، لم يكن ذلك الشيء إلها واقيا، بل آلة عرض سينمائية .لم يكن لي الحق، لمدة طويلة، في الاقتراب منها. وحدهما أبي وأخي يعرفان دواليبها المعقدة فجاءت اللحظة التي اعتبرت فيها العائلة أنني بلغت السن الذي يخول لي القيام بتعبئة البطاريات الصبغية لأفلام" باثي "كنت أضع شاشة من كرتون على خشبة مسرح عرائسي، وأعيد عرض الصور الرمادية والمرقنة بلا ملل وبنفس الافتتان .ورغم حبي للصور التي تقدمها آلة العرض، فإنها ظلت في نظري آلة عرض خاصة بالأطفال، وهي لعبة بثمن رخيص مصنوعة من قصدير أحمر ومذهب .كنت أشتهيها .كان والدي وأخي يحاولان إقناعي عبثا بأن موضوع أمنياتي لا مجال لمقارنته بالآلة الحقيقية التي نمتلكها في البيت .لكن إغواء ذلك الشيء

الزهيد القيمة كان أقوى من كل إقناع يحاولان تقديمه. "ماذا تريد أفضل من ذلك"؟ "يسألني والدي، "بنس" Pens من ذهب لامع أو قطعة وسخة وبلا قيمة ب 6 بنسات؟"، أغضبني السؤال، أحسست أنه فخ .لكني كنت أنتهي دائما باختيار البنس اللامع.

* * *

أقتدت ذات ظهيرة إلى مكتبة في أكسفورد ستريت، حيث يوجد مسرح للأطفال يعود إلى القرن التاسع عشر .العرض الذي قدم داخل هذا النموذج المصغر كان أول تجربة مسرحية لي .وبقيت إلى هذا اليوم ليس فقط الأكثر حياة، بل الأكثر واقعية.

لم يكن هذا المسرح - اللعبة أكثر من تصميم شبيه بتلك التصاميم التي نستعملها اليوم لتهيئ مشهد مسرحي .كان الوجهاء الفكتوريون ينحون بحرز من شرفاتهم المزينة بالرسوم، فوق خشبة المسرح الكرتوني .تحت صف الأنوار، في المكان السفلي المخصص للأركسترا، يتدلى المايسترو لمدة طويلة، ماسكا عصاه بيده، ومستعداً لمباشرة النوتة الأولى .لا شيء يتحرك، وفجأة ترفع الصورة الحمراء والصفراء للستار المزين بخصلة خيوط عندئذ يبدأ عرض "صاحب المطحنة وخادمة".

رأيت بحيرة مصنوعة من شرائط كرتونية زرقاء متوازنة، بخطوط مرتعشة تمثل تموج الماء . يظهر في البعيد الشبح الصغير لرجل في قارب يهتز قليلا، وهو يعبر الماء المرسوم بين ضفتين.وعندما يصل إلى الاتجاه المعاكس، يقترب أكثر، تعويضه، بطريقة غير مرئية، وبتمويل أكبر، إلى أن يصل نفس الشبح، في الدخول النهائي، إلى نهاية العقدة .الآن هو خارج القارب، ويهدد بواسطة مسدس في يده، ثم ينزلق بطريقة عجيبة إلى وسط الخشبة.

يليق هذا المدخل الملكي بممثل من الدرجة الأولى، يمتلك الحقيقة المطلقة، مثلما يحدث في اللحظات التالية، عندما ينعت الأيادي الخفية فجأة طاحونة شراعية - كانت الأشرعة تدور حقا - تحت سماء صيفية زرقاء مرصعة بغيوم بيضاء، وأنزلت جدلا من ذلك صورة مفزعة لنفس الطاحونة وهي تتفجر فيصدر عنها ضوء القيامة .وينفجر مركزها البرتقالي إلى أجزاء. كان هذا العالم أكثر إقناعا أكثر من العالم الذي أعرفه في الخارج.

رأيت بحيرة مصنوعة من شرائط كرتونية زرقاء متوازنة، بخطوط مرتعشة تمثل تموج الماء . يظهر في البعيد الشبح الصغير لرجل في قارب يهتز

الطفولة هي نزهة دائمة في كل جهة من حدود الواقع .وبعد ذلك، عندما نكبر، نأتي إليها حذرين من الأوهام أو على العكس من ذلك، لنبحث فيها عن ملجأ نلقي فيه باليومي. سأكتشف أن الخيال هو إيجابي وسلبي في نفس الآن .يفتح أمامنا حقلا مليئا بالألغام يصعب فيه التمييز بين الحقائق والأوهام، حيث ترافق الظلال هذه وتلك .كان علي أن أتعلم أن ما نسميه العيش هو قراءة لهذه الظلال، يخون ما نحن لأننا ننخدع بسهولة بالواقع.

ممددا في سريري بذلك النوع من الحمى الذي يحول الأجواخ خشنة واليوم لا ينتهي، كنت أستقبل الضجيج القليل الصادر عن الطابق السفلي، وأعتقد أنه ضجيج الآلة أسفل الأرض للشرائط المصورة التي أقرأها كل أسبوع .كنت مقتنعا أن طريقاً ينحصر في الأرض، وأن القائد الذي له مظهر النذل سيدعوني للالتحاق به في مغامرة جديدة محفوفة بالمخاطر . هيأت حوارنا بعناية، لكن القائد لم يأت. وعدت، إذن، إلى شيئي المقدس : فيلمين صغيرين ثمينين عثرا عليهما في مجرى صخري .رفعتهما إلى الضوء، أمسكتهما بين الإبهام والسبابة وأعدت إليهما الحياة بتحريكهما قليلا بمفصل اليد .أحدهما، الملون بالأخضر، يظهر شبحين لرجلين فوق السطح، فيها الآخر، الأحمر القاني، يكشف عن شخص يفتح بابا ببطء .في كل مرة تظهر من هذه الحركات الجزئية قصة جديدة، فاكتشفت بسعادة إمكانيات لا تنفد .يبدو أن السينما والمسرح قد وضعا لمساعدتنا على الهروب إلى "خارج" ما.

يتزاحم الجمهور، في قاعة الراديو، أمام صورة رمادية وخشنة على شاشة صغيرة من الزجاج .فتحت طريقي في الزحام لأرى عن قرب هذا الاختراع العجيب الذي اسمه التليفزيون .تظهر الصورة الصغيرة رجلا يصوب مسدسا .الكل تلاشى، الجمهور وقاعة العرض .لم يعد لأي شيء أهمية .اندمجت في القصة .لم يبق سوى معرفة ماذا سيحصل . اختبرت للمرة الأولى كيف يمكن للوهم أن يستحوذ علينا، وكيف يمكننا بسهولة أن نختفي في اللاواقعي.

ذات مرة أخرى، في قاعة سينما صغيرة بإحدى جبال سويسرا، غصت أنا وأمي في مقعدينا، فيما كانت تجري وقائع الفيلم الإعلان عن البرنامج التالي .هنا أيضا، أظهرت الصورة رجلا بمسدس، لكنه هذه المرة مصوب إلى رأس امرأة تظهر بصعوبة فوق مخدة.

الطفولة هي نزهة دائمة في كل جهة من حدود الواقع .وبعد ذلك، عندما نكبر، نأتي إليها حذرين من الأوهام أو لنبحث فيها عن ملجأ نلقي فيه باليومي.

تمتم الرجل

"wo ist der Schlussed der Garage"

ما زلت أسمع هذه الجملة وأحس ببرد في الظهر "أين هو مفتاح المرأب ؟" بعد مرور ربع قرن، أوضح لي بريخت كم كان مفيدا له منع أي تماهٍ بين الجمهور وبين ما يجري فوق الخشبة. وقد أبدع من أجل ذلك كل أنواع الوسائل: الملصقات، الشعارات أو الأضواء القوية جدا، لكي يبقي الجمهور على مسافة كافية. كنت أستمع إليه باحترام لكني لم أقتنع. يبدو لي التماهي قضية ضرورية جدا مهما اتهمناه. شاشة تلفاز لامع. ورغم أننا نعرف جيدا أنه مجرد صندوق وأننا نوجد في غرفتنا، فإننا لم نقتنع بذلك. المسدس، اليد التي تمسكه. الوهم كامل. أين هو مفتاح المرأب.

كانت الأفلام هي نوافذي على عالم مختلف. كنت نادرا ما أشاهد مسرحية، وإذا ما فعلت فبتحفظ منساقا وراء والدتي وحبها للفنون، فيما والدي يشير بطرف عين": أنت وأنا، لسنا مثقفين، نحن نحب السينما" أشعر وأنا داخل المسرح، بأنني مفتون، لكن ليس الحبكة ولا لعب الممثلين هو ما أسر مخيلتي، بل الأبواب والكواليس إلى أين تؤدي ؟ أي سر تخبئه ؟ ذات يوم، ارتفع الستار فلم يظهر الديكور، ظهرت الجدران الثلاثة للقاعة، بل قنطرة لعابرة محيطات حقيقية. لم يكن من المعقول أن هذه السفينة الفخمة يمكن أن تنهي جولتها بهذا الشكل المفاجئ في كواليس المسرح. كان علي أن أعرف أي الممرات انفتحت وراء هذه الأبواب الكبيرة. وماذا كان يختبئ وراء النوافذ إذا لم يكن البحر، فإنه بكل تأكيد المجهول.

كنت أستقل كل يوم الميترو للذهاب إلى المدرسة" التيب"، وهو قطار أسطواني كما يدل على ذلك اسمه. يشق الطريق عبر الأنفاق. وفي كل محطة، على كل رصيف، توجد أبواب من الحديد الملتوي عليها تنبيه" ممنوع الدخول".

لم تكن لي الشجاعة لتحريك قبضة هذه الأبواب المصفحة، رغم إحساسي الحميمي بأن هناك وراء هذه الجدران، يختبئ عالم غني وغريب، مليء بالمعجزات، يقود إلى عالم آخر، وإلى آخر. ثم إلى آخر. حتى اللامنظور.

كنت أذهب، في أيام العطل، للنزهة راكبا دراجتي، وكنت أنام فوق التراب محاولا الإنصات لأنفاس الأرض. كنت أريد الغوص في

كانت الأفلام هي نوافذي على عالم مختلف. كنت نادرا ما أشاهد مسرحية، وإذا ما فعلت فبتحفظ منساقا وراء والدتي وحبها للفنون

الطبيعة، فكنت أضغط، إذن على الصخور كما لو أنها جرس صغير في باب الدخول، على أمل أن يجيب مخلوق ما على ندائي، ذات يوم، أنا سعيد كنت ممددا فوق العشب المرتفع، خرج سؤال من العدم واستقر في حنجرتي" ماذا لو كنت في هذه اللحظة قريبا جدا من الحقيقة أكثر من أي وقت ؟ وماذا لو أن بقية حياتك لن تكون سوى ابتعاد تدريجي عما تحسه الآن ؟".

* * *

فتيات فاتنات، فتيات قصيرات، سمينات، عرقانات مجردات من كل جاذبية، شبان - بسراويل مقلمة وقبعات مستديرات ومنتفخات - يقرأون الصفحات المالية في جرائدهم.

عيني المراهقة المنبهرة تتجول من صف إلى آخر في هذا القطار السفلي، وكلما ركزت على شخص مسن هائم النظرات في الفراغ، تعود نفس الأسئلة : "لماذا الشيخوخة ؟" أمحكوم على الكتفين بالتقوس مع الزمن، وهل الرغبة في الأشياء يجب أن تتناقص ؟ هل هذا الانزلاق الطويل إلى القبر، هو جزء من تصميم الطبيعة ؟"

كنت أقرأ أعمالا علمية، ليس بهدف التثقيف والسمو، بل لأنني أسرت بالأفكار التي تثيرها.

أسير في الشارع، أتأمل أشباهي باستغراب، وأتساءل : "من أين جاءت هذه المخلوقات ؟ كم هي غريبة "! أرى وجوها بدون أن أميزها، كما نتصور كائنات المريخ، كرات من اللحم بثقوب وحدبات، تمشي في كل الاتجاهات، محبوسة داخل علب بشعة ومصفحة.

كنت أقرأ أعمالا علمية، ليس بهدف التثقيف والسمو، بل لأنني أسرت بالأفكار التي تثيرها. في تلك المرحلة، ترك شخص يدعى" جيمس دين "أثرا عميقا بواسطة كتبه حول الزمن، اعتقدت بالتهامها أن كل الأسئلة حول الوجود قد حلت أخيرا. "الخلود، كتب، هو Clavier البيانو، والزمن هو اليد التي تضرب عليه "بدا لي أن هذا التفسير لاعيب فيه، أنيق وكامل في نفس الآن.

فيما كنت أمشي، ذات يوم، في شارع شارينغ كروس رواد، أثار انتباهي كتاب معروض في واجهة بإحدى المكتبات .ينتشر عنوان Magik على الغلاف .في البداية أحسست بالخجل، فهدفي كان شيئا آخر، فتظاهرت بالبحث في الرفوف، قبل أن أقف وراء مجلد كبير وبدأت أقلب صفحاته خلسة .فجأة أثارت انتباهي الجملة الآتية :

"التلميذ الذي بلغ درجة "Magister Primus" يمكن أن يبلغ الثراء والنساء الجميلات"، ويستطيع أيضا أن يجند طوعا رجالا مسلحين" . هذا شيء لا يقاوم ! اشتريت الكتاب رغم سعره المرتفع وانطلقت توا أبحث عن الكاتب، اسمه وحده، أليسترا كراولاي، يبعث على الرعشة لأنه منذ العشرينات له سمعة الرجل الأقبح في العالم .مكنتني الرسالة التي أبعث بها إلى الناشر والحصول على رقم الهاتف، الذي بدوره مكنني من الموعد .كان الساحر الكبير يرتدي بذلة من تويد (من الصوف الخشن. رجل مسن ولطيف .كان يبدو أنه متأثر بالاهتمام الذي أبديته حياله .وبقينا نلتقي مرات عديدة، نتجول "بيكاديللي"، والشيء الذي حيرني، أنه وقف وسط مرور السيارات، وبدأ يلوح بعصاه المرصعة ويوجه ابتهالاته إلى شمس منتصف النهار .اصطحبني ذات يوم لتناول الغذاء، وهنا مرة أخرى، بين ملعقتين من الحساء، بدأ يصرخ وهو يمارس إحدى صيغة السحرية أمام الزبناء المذهلين .فترة قليلة بعد ذلك، أذن لي أن أخفيها في غرفتي بأكسفورد، حتى أتمكن من التأثير وأنا أعرضه خلال الحفلة المقامة بالثانوية .في اليوم التالي، احتد بعنف

غلبت على سنواتي الأولى شكوكيتي الطبيعية وميلي إلى السخرية، من جهة .وحاجتي إلى الإيمان

في وجه خادم الفندق الذي طلب منه رقم غرفته 666، "رقم الشيطان الكبير، طبعا!" كان يصرخ.

قبل أن يكون مستشارا في السحر، في العرض الأول لـ"دكتور فاوست "الذي قدمته في مسرح صغير بلندن .وحضر لأحد التمرينات بعد أن واعدني بأن لا أحد سيعرف من هو، كان يريد فقط الجلوس في خلفية القاعة، دون أن يلحظه أحد .والحال أن" فوست "كان بالكاد قد شرع في استلهام الشيطان الذي كان شيئا صعبا عليه .نهض في وثبة وهو يصرخ : "لا! لا ! ولا ! إن ما يلزمك هو قدم مليء بدم الثور .إن ذلك يجلب الأرواح الحقيقية، أعدك بذلك !" وعاد للجلوس وهو يشير لي بطرفة عين. ثم ثاب إلى رشده وضحكنا جميعا.

غلبت على سنواتي الأولى شكوكيتي الطبيعية وميلي إلى السخرية، من جهة .وحاجتي إلى الإيمان من جهة أخرى .كنا ندرس التاريخ المقدس في المدرسة على يد المحترم هابرشون .كانت عادة حك وجهه بيديه، إلى أن نراه أحمر ومحزز. وكنا نحس كما لو أنه اقتطع طبقات من الجلد .عرفت في طفولتي أنني كنت يهوديا وروسيا، لكن هاتين الكلمتين بقيتا بالنسبة لي

فكرتين مجردتين. وأحاسيسي كانت مشبعة بعمق بانجلترا : البيت كان بيتا انجليزيا .الشجرة، شجرة إنجليزية. النهر نهر إنجليزي .كانت تسود أيضا حماسة مشعة وسرية. وعندما بلغنا جميعا سن الصدق، ذهبت عند م. هابرشون، خجولا شيئا ما، راغبا جدا في أن يقبلني في هذا السفر الروحي! كنت متضايقا لأنني فتحت قلبي لمن كان هزأة أمام سخرياتنا .كنت خائفا أيضا أن أتطرق لموضوع الله وسط أسرتي، البعيدة - جدا عن المناخ العقلاني السائد.

اقتعد م .هابرشون كرسيا وأعلن وهو يحك وجهه" : هناك لحظات في الحياة نتوصل فيها إلى المعرفة دون أن نتمكن من اختبار أنفسنا بأن "هناك هي اللحظة".

وإذا تركتها تمر، لن تعود أبدا" لم أكن أعرف أن هذه هي اللحظة التي تحدث عنها، ولم أبارك وأريد كل شيء مرة واحدة .لم تكف الجملة التي قالها عن ملاحقتي .كيف نعرف" بأنها اللحظة"؟ واليوم أيضا تخيفني فكرة أنني تركتها تضيع .ولأنني أيضا سأتركها تضيع مرة أخرى.

كنت كل صباح في أكسفورد أعيش لحظة ثمينة، عندما أجتاز الباب المشبك الذي يؤدي إلى طريق خاص، على طول النهر كان النبات كثيفا، لكن عندما تشرق الشمس تضيء أصغر الأغصان وتظهر كل عش وكل تشابك أفنان، وجذوع، وأوراق .كنت أشعر وأنا أمشي بسعادة كبرى أمام كل هذه الوجوه التي لا تغني والتي عناصرها تتغير مع كل خطوة من خطواتي. كنت أحيانا أتأرجح بطريقة أحرك بها تعاقب المشاعر هذا، وأوقظ أكثر الصور الهاربة. كنت إذن واعيا بأن تنفس جذر مجهول بدأ يولد داخلي، وأن معنى الجمال يبدو أنه لا يفترق عن شكل ما للحزن، كما لو أن التجربة الجمالية هي تذكير بفردوس مفقود، يخلق الطموح - نحو ماذا ؟ هذا ما أستطيع الخوض فيه.

ابتلعت، سنوات بعد ذلك، قرصا مهلوسا مستخلصا من فطر مكسيكي. وخاب ظني من كوني لم ألج عالما من الرؤيات العجيبة .ثم أحسست، وهذا ما فاجأني، بحساسية حادة في طرف إبهامي .كان إدراكي لكل تفصيل عن طريق اللمس، هذه المرة، غنيا ونشيطا، إلى درجة أني كنت مستعدا عن التخلي عن كل حواسي الأخرى .قبلت بأن أكون أبكم وأعمى في وقت واحد، شريطة الاحتفاظ باللمس، لأن هذه النقطة الصغيرة كانت عالما وحدها. هل ولجت قلب اللحظة الزائلة ؟

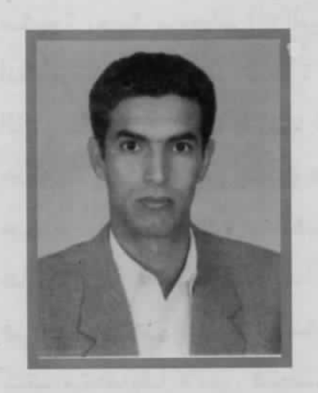
كنت إذن واعيا بأن تنفس جذر مجهول بدأ يولد داخلي، وأن معنى الجمال يبدو أنه لا يفترق عن شكل ما للحزن، كما لو أن التجربة الجمالية هي تذكير بفردوس مفقود



كارلوس فوينتيس

هل ماتت الرواية ؟*

ترجمة عبد العزيز ضويو



تقديم :

نقدم هنا ترجمة للفصل الأول من كتاب جغرافية الرواية للكاتب المكسيكي **كارلوس فوينتيس**. ولعل عنوانه التساؤلي" هل ماتت الرواية" ؟، يكثف أسئلة وقضايا عديدة توقف عندها، معتمدا مسلكا تحليليا، مجادلا ومنافحا أحيانا .وما شدنا إليه، إضافة إلى طرحه قضية تهم الكتابة الأدبية بشكل عام، يرتبط، بالأساس، بتناوله الممارسة السردية بصفتها ممارسة ثقافية كونية، لا تعترف بالحدود الجغرافية، إذ أن كل ما يمكن أن يطبعها من محلية إنما هو، في الأخير، سياق فني لبلورة القضايا التي تهم الوجود الإنساني كله .وفي هذه الحالة، لا مجال للإرغامات الأيديولوجية في تأسيس وعي روائي طلائعي، ولا يمكن للأدب الروائي الحقيقي أن ينشأ إلا في ظل شروط الحرية، والتحرر من العوائق، والتوجيهات الدوغمائية، والأحكام الجاهزة .ومن هنا، يمكن القول إن **فوينتيس** قد تلمس قضية جوهرية، عرفت الثقافة العربية أيضا نقاشا حاميا حولها، ويتعلق الأمر بوضعية الأدب والرواية خاصة، وبطبيعة علاقتهما بالمجتمع، في سياق هيمنة وسائل الإعلام على حقل التواصل العام.

> لا يمكن للأدب الروائي الحقيقي أن ينشأ إلا في ظل شروط الحرية، والتحرر من العوائق

نص الترجمة :

عندما شرعت في نشر كتبي عام1954 ، كانت عبارة : "لقد ماتت الرواية"، تحمل تهديدا حقيقيا أينما حللت وارتحلت، ولم تكن بطابعها

* Carlos fuentes (1979) : "Le roman est-t-il mort? in Géographie du roman, pp. 9-34, traduit de l'espagnole par Celine Zink.

المناحي، أو التكهني، أو صيغتها الرسمية مواتية لتشجيع أي روائي مبتدئ.

لقد كانت الحجج التي قدمت لكتَّاب جيلي ترتبط، في المقام الأول، بالرواية التي لم تعد تحمل معنى الجدة، كما يؤشر على ذلك اسمها بالإسبانية (Novela) ؛ فما قالته الرواية من قبل، حسب تأكيد البعض، يقال اليوم بطريقة سريعة وناجعة، ولعدد كبير من الناس، عبر السينما، والتلفزيون، والصحف، أو الإعلام التاريخي، والسيكولوجي، والسياسة الاقتصادية.

إن عالم التواصل الفوري قد ضم إليه المناطق التقليدية للرواية ؛ ولم يعد الروائي مستأثرا بتخيل العالم، ولا مثيرا حتى للحماسة والفضول. فقبل قرن ونيف، كان الناس يحتشدون على أرصفة ميناء نيويورك، ينتظرون وصول الدفعة الأخيرة من رواية **ديكنز** : "متجر التحف" ؛ والكل يريد معرفة ما إذا كانت كليفة اللطف ليتل نيل، إحدى الشخصيات الرئيسية ؛ قد ماتت أم لا. أما اليوم، فالعديدون أصبحوا شغوفين بمعرفة من أطلق النار على ج.ر. (J.R) حقير المسلسل التلفزيوني الأمريكي المسمى **دلاس**. والمثال الأكثر قرباً منا هنا بالمكسيك

إن عالم التواصل الفوري قد ضم إليه المناطق التقليدية للرواية ؛ ولم يعد الروائي مستأثرا بتخيل العالم، ولا مثيرا حتى للحماسة والفضول.

مسلسل : "ببساطة ماريا، الأغنياء هم كذلك يبكون"، أو كما كتب **رفائيل شانشيز** : "لقد ظل البلد في حال انتظار بسبب تقلبات **مارسيلا وخورخي بوسكان**".

لقد توقع **جورج أورويل** أن يستعمل الإعلام (Information) بصفته استبدادا .أما ألدوز **هيكسلي** فأعلن، بنحو أكثر دقة، أن الاستبداد سيفرض نفسه بواسطة لذة الإثارة التي تحدثها التسلية الإعلامية اللامحدودة. وفي جميع الحالات، ستترسخ اللذة أو الألم دون وسيط مكتوب : لقد انقضى عهد غوتنبورغ، ولن يعود لنا أن نختار سوى الرسالة التي تندرج، حرفيا، في الدم - كما في كابوس **فرانز كافكا** الكلياني : في روايته **المستوطنة الإصلاحية** - أو في حالة غياب الدم عبر غاز النيون الذي لا يقترح علينا الحرف، بل ما يعلنه الحرف، وهو التسلية بلا نهاية، جزاء لما يسميه بودريار انفجار الإعلام المتصل بالانبجاس الداخلي للمعنى.

إن توالد الإعلام يحدثنا على الاعتقاد أننا نخبر بشكل جيد دون أن نبذل أي جهد ؛ فالمعلومة تصلنا، ولسنا في حاجة إلى البحث عنها، ناهيك عن خلقها .ومع ذلك، لم تنجح

هذه المعطيات الواقعية، حينئذ، في خنق إرادة الكتابة لدى كتاب جيلي، بل جعلتنا نتأمل أننا إذا كنا من الناحية الإعلامية لم نخبر أكثر عبر التواصل المحدود واللحظي، فإننا، في المقابل، لم نكن نحس كما هو الحال الآن، أننا على مثل هذا النقص، والتكلف، والوحدة، وهذا التعطش إلى الإعلام (أليست هذه مفارقة؟).

ما زلت أحتفظ، من بين ذكرياتي العائلية، بمواظبة والدي وجدي، خلال العقد الأول من القرن(20) ؛ على الانتظار بلهفة وصول الباخرة الفرنسية إلى ميناء فيراكروز، والتي سيصل معها جديد العالم، والمجلات الأوروبية المصورة، وكذلك الروايات الأخيرة **لطوماس هاردي، وبول بورجي، وأنتول فرانس**. وهنا، لا أصدر حكما على ذوق جدّي الأدبي، إنما أحيل، فقط، على الجهد المبذول، والانتظار المفروض، وعطش المعرفة الذي يرتسم جانبيا وراء لهفة هذا السراب الشهري .لقد كان على جدّي أن يبذل مجهودا كي يعقد تواصلا إعلاميا بين العواصم القاصية (قاصية، وأيضا عواصم آنذاك) للثقافة الغربية، وبين ثقافة المحيط التي في طور التكون داخل المستوطنات القديمة .إنني أتفهمه،

أريد، فقط، وببساطة أن أؤكد على التعارض بين تيسر الإعلام ووفرته وشقاء الحياة من جهة، وبين الجهل الفظيع الذي يفرق بين ثقافات دول ترتبط برخاء المجموعة الأوروبية

وأعترف بذلك .وأكن أيضا احتراما كبيرا للرغبة التي تحت هذين الرجلين اللذين تسكنني رفقتهما إلى الأبد، جدي وأبي :جدي واقف على الرصيف، ورأسه محمي من الشمس الفيركروزية بقبعته القشية، العصا في يد واليد الأخرى تمسك بيد والدي، وهما ينتظران الجديد الذي لن تمطر به السماء.

اليوم، تنتفش مزارع فيراكروز بالصحون الهوائية التي تمنح القروي الفقير حرية الاختيار بين ثمانين قناة تلفزيونية دولية، وتنظيم أنثوي يبدأ من السيدة تاتشير إلى تشيكيولينا. ولن أهدر وقتي في مناقشة إيجابيات وسلبيات ما يختزنه ذلك للمزارع الفيروزي الذي يمكنه، بالتأكيد، أن ينعم بالتلفزيون، لكنه لن ينعم بالماء الشروب. وبالمناسبة، أريد، فقط، وببساطة أن أؤكد على التعارض بين تيسر الإعلام ووفرته وشقاء الحياة من جهة، وبين الجهل الفظيع الذي يفرق بين ثقافات دول ترتبط برخاء المجموعة الأوروبية : فالإنجليز لا يعيرون اهتماما لما يحدث ضمن المجال الثقافي الفرنسي، والفرنسيون يجهلون الثقافة الإسبانية، والإسبان لا يعلمون شيئا عن الثقافة السكاندنافية، والسكاندنافيون لا يعرفون شيئا يذكر

عن تطور الحضارة الإيطالية، سوى، ربما، ما يتعلق بالنائبة المعروفة بأفلامها الإباحية.

ثمة إعلام، وأحداث، ومواضيع، وصور، والكل يقترن بالعنف أو اللذة، بالإرهاب أو الإجازات، وحتى بإرهاب الإجازات، أو إجازات الإرهاب .وفي مقابل ذلك، يندر التخييل .كما أن الأحداث والصور تتوالى، وتتراكم، وتتوافر، دون شكل أو تتابع .ومع ذلك، نتساءل، ما هو التخييل، إذا لم يكن هو تحويل التجربة إلي معرفة؟ وهذا التحويل، ألا يقتضي وقتا، وقفة ورغبة كرغبة جدّي ووالدي ووقفتهما، واليد في اليد، في ميناء فراكروز عام 1909 أيام" كان الله قادرا على كل شيء، وكان **بورفريو** رئيسا"؟.

هذا التحديد المسلي لماضينا الماقبل - ثوري على لسان **روناتو لوديك**، يكفي ليذكرنا أنه، من حسن حظنا جميعا، توجد ثقافة شعبية وتجارية في ذات الآن ؛ وأن الكتّاب، بطبعهم وإرادتهم، يشعرون دائما بالوحدة، والنقص، والغربة، وبالإثارة والحرمان من الاتصال المباشر بالجمهور - **فلوبير** مثل **جيمس** واقتحاماته للمسرح - ويحسون بالانكسار والعزلة - **إدغار ألان بو** - أو يتحدون بمرح قوى الدعاية والمال، مثل **بلزاك**.

حينئذ، كانت سمتان تميزان عصرنا : الأولى ارتبطت بالكليانية، مقوضة الوهم الأكبر لدى غرب الأنوار : حلم بالنصر النهائي للحضارة، والاكتمالية اللامحدودة للكائن البشري، ولمسيرة تطور لا يمكن توقيفها. لقد حطم **الأوشبيتز والكولاغ** هذا الوهم ؛ لكنهم حولوا العلامات الأكثر وضوحا للاستبداد الحديث - نورامبورغ، والصليب المعقوف، ديكتاتورية البروليتاريا، ومعتقلات الحجز- ، إلى أخرى أكثر التباسا.

إن الاستبداد الحقيقي لعصرنا يكمن بالنسبة للفكر المابعد - حداثي، في تحالف الإعلام والسلطة، بحيث يستمد هذا علة وجوده من ذاك. والمحفلان، وأستشهد مرة أخرى ببودريار، هما مظهران اثنان خادعان (Sumilacres) تقيم فيهما دائرية كتلة تمزج المرسل والمتلقي في شكل تواصل أحادي الاتجاه، وبدون جواب.

إن ما أرغب في الإشارة إليه، من جهتي، هو أن الإشكال لدى العديد من كتّاب جيلي، وهم يصطدمون بهذه الرزنامة من المعطيات المتفاوتة الخطورة، بعضها يتعايش مع شرط الكاتب داخل المجتمع بشكل عام، والبعض الآخر يلازم، بشكل خطير،

إن الاستبداد الحقيقي لعصرنا يكمن بالنسبة للفكر المابعد - حداثي، في تحالف الإعلام والسلطة، بحيث يستمد هذا علة وجوده من ذاك.

العنف المميز لعصرنا، هذا الإشكال قد انتقل من السؤال : هل ماتت الرواية؟ إلى السؤال" ما الذي يمكن أن تقوله الرواية ممّا لا يمكن أن يقال بأية طريقة أخرى ؟".

ولأننا، في جميع الأحوال، وإن راكمنا القول، فالمسكوت عنه يظل على الدوام أكثر من المقول .فهل يتحتم على الروائي حينئذ أن يقول ما لا تقوله وسائل الإعلام ؟ .ليست تلك هي الصياغة النقدية التي أفضلها، لأني، شخصيا، لا أضع الإعلام الحديث تخت محك الاختبار، ولا أحتقر وسائل الإعلام الحديثة ولا أشمئز منها ؛ بل إن ما يشغلني هو شكل توظيفها .الشكل الذي يفترض أن ينشغل به الجميع، خاصة الكاتب الذي يتأنّى الزمن لديه ويترسب ؛ ذلك التأني الذي يرفضه الإعلام، بينما تتطلبه كتابة الرواية وقراءتها.

هل يمكن للأدب، مع علمنا أنه يتوجه إلى الفشل، أن يتعارض مع مسار نزع الطابع التاريخي والاجتماعي عن العالم الذي نعيش فيه؟ وهل هذا يستحق، رغم استحالة المهمة، محاولة وضع العديد من مشاريع التواصل السردي، من أجل تكثيف الاستثناءات داخل صناعة الاستبداد الدائري للإعلام والسلطة ؟

وهل يستطيع الأدب أن يساهم إلى جانب وسائل الإعلام - بشرط أن تكون هذه أكثر حرية وعلى جودة عالية - في خلق نظام اجتماعي نام، وديمقراطي، ونقدي، يقوم فيه واقع الثقافة التي يحدثها المجتمع ويحملها، بتحديد بنية المؤسسات التي يتوجب أن تكون في خدمة هذا المجتمع، وليس العكس ؟.

نحن في حاجة إلى الوقت والرغبة : الوقت من أجل تحويل الإعلام إلي تجربة، والتجربة إلى معرفة.

الوقت لهدف تدارك الأضرار الناجمة عن التطلعات، والاستعمال اليومي للسلطة، والنسيان، والاحتقار. والوقت من أجل التخييل .والوقت من أجل الحياة، ومن أجل الموت أيضا. لقد كانت **أنتيغون** وحيدة تفكر في أختها **ماريا زامبرانو**، وكانت في حاجة إلى الوقت كي تعيش موتها، وفي حاجة، أيضا، إلى الوقت كي تموت حياتها.

والحالة هاته، فإذا ما انعدم في الكون وجود هوائي تلفزي واحد، أو صحيفة واحدة، أو مؤرخ واحد، أو اقتصادي واحد، فكاتب الروايات سيستمر في مواجهة منطقة

> نحن في حاجة إلى الوقت والرغبة : الوقت من أجل تحويل الإعلام إلي تجربة، والتجربة إلى معرفة.
> الوقت لهدف تدارك الأضرار

اللامكتوب التي ستكون، دائما، بغض النظر عن وفرة الإعلام اليومي أوشحه، أكثر اتساعا من مجال المكتوب.

تريسترام شانداي قد فهم ذلك من قبل ؛ فلكي يدرج حياته داخل عمله، كانت مشكلته تكمن في محاولته التوفق في أن يكتب بسرعة أكبر عشر مرات مما قد عاشه، ومائة مرة مما كان يعيشه، ولذلك فقد حكم على نفسه أن يكتب مثل المحكوم بالأعمال الشاقة، وأن يكف عن الحياة.

على أن المسكوت عنه، وهو ما يعرفه، أيضا، جميع مواطني اليوم، يتجاوز دون حدود، المقول أو المقول السيئ للخطاب اليومي في الإعلام والسياسة.

على أن المسكوت عنه، وهو ما يعرفه، أيضا، جميع مواطني اليوم، يتجاوز دون حدود، المقول أو المقول السيئ للخطاب اليومي في الإعلام والسياسة.

II

إنها أمور قادتني، طبعا، إلى الجزء الثاني من هذه الملاحظات، وإلى العودة إلى السؤال الذي طرحه العديد منا على نفسه في سنوات الخمسينات : ماذا يمكن، إذن، أن تقوله الرواية ممّا لا يمكن أن يقال بطريقة مغايرة ؟

لقد مر هذا السؤال بالمكسيك، كما مر بمجموع أمريكا المتأسْبِنة دون أن أعرف إلى أي مدى، عبر طرح أجوبتنا المحتملة على ثلاثة متطلبات تبسيطية، وثلاث ثنائيات عديمة الجدوى، لكنها كانت تنتصب عائقا دوغمائيا ضد إمكانية الرواية ذاتها :

1 ـ الواقعية ضد الفانطازيا، بل وحتى ضد التخييل.

2 ـ الوطنية ضد الكوسموبوليتية (الكونية.)

3 ـ الالتزام ضد الشكلانية، وضد الفن من أجل الفن، وأشكال أخرى من اللامسؤولية الأدبية.

لقد تم تجميع هذه البدائل الخادعة عبر التبسيط والحجج، بل والابتزاز السياسي.وكل ذلك كان جزءا من المانوية التي اكتنفت العصر. أما اليوم، وبعد أربعة عقود، فهذه الخيارات تلاشت مثل أخرى ؛ وهو أمر يستحق إعادة إثارته من جديد، لا فقط باسم السلامة الأدبية، إنما، أيضا في نهاية المطاف، باسم العزيمة تجاه ما يشكل عائقا أمام الأدب الذي لم يكن ليغدو على ما هو عليه لو لم يقم بمواجهته .ولهذا سأعود، هنا، لذكر بعض النصوص التي كتبتها انطلاقا من عام 1954 ، أي انطلاقا من الأيام المقنعة.

تمت مؤاخذة هذه المجموعة القصصية الأولى التي نشرتها بكل

الدواعي التي تضمنتها الاختيارات المهددة التي ذكرت قبل قليل .الأمر يتعلق بتخييلات : لم يكن الكتاب واقعيا .لقد كان كوسموبوليتيا : الكتاب يدير ظهره للوطن .لم يكن مسؤولا : الكتاب لم يضطلع بأي التزام سياسي .بل أسوأ من ذلك، كان يسخر من شخصيتي الحرب الباردة، ومن ايديولوجيتيهما المتبادلة. إنها جريمة ولن ننخرط، دون تحفظ، في هذه أو تلك.

اتهم كتابي الثاني، روايتي الأولى بعنوان "المنطقة الأكثر شفافية"، بنقيض ذلك تماما : الكتاب كان واقعيا جدا، وفظا جدا، وعنيفاً جدا .يتحدث عن الأمة، لكن من أجل التشهير بها .وكان التزامه السياسي والنقدي والثوري إنتاجاً ضدّياً، حتى لا نقول ثورياً مضاداً، لأنه بنقده الثورة المكسيكية، كتب رجل سياسي لاتيني - أمريكي من اليسار، والذي غدا فيما بعد صديقا لي، منح الأسلحة لليانكيين، وأوهن الهمة الثورية في القارة.

إلهي، كنت أسأل نفسي، أين الحقيقة ؟

لقد كنت أخشى، على المستوى الشخصي والمباشر، أن تتمكن مثل هذه الشروط المبالغة، والاستقطابية، والمفارقة من شلّ الكتّاب الشباب، خاصة وأنها كانت تنجح دوما في ذلك. فكم مرة في بلداننا تمت التضحية بالواقع الأكثر اتساعا، ذاك الذي يدمج ليس فقط العالم الموضوعي، بل أيضا، الفردانية الذاتية، والفردانية الجماعية، لفائدة الوثائقي المسطح، دون تخييل أو حقيقة سواء كانت موضوعية أ و ذاتية - بسبب الخوف من الوهم، والحلم، والهذيان، وخطايا أخرى ضد المعيار الواقعي؟. وكم من مرة اعتبرنا القومية روزنامة من الأعياد الوطنية، مع وضع الزهور عند أقدام التماثيل، وليس عند أقدام الحروف ؟ لننس التنبيه الملائم **لوول سوينكا** : إن توجيه النقد للأمة هو شكل من أشكال التفاؤل، وحده الصمت متشائم، والنقد، مثله مثل الإحسان، يبدأ من الذات نفسها. وكم من مرة، أخيرا، حدث الخلط بين الالتزام السياسي والانتصار المضمون للنوايا الحسنة ؟ فهل يكفي لرواية أن تفضح عذاب المنجمي البوليفي كي يجد نفسه، بشكل تلقائي، محررا، هو وكل عمال القارة؟ إن هذه الكتب، للأسف ! لن تنقذ لا المنجمي - الذي لن يُنقذ دون الفعل السياسي - ولا الأدب الذي لن

لننس التنبيه الملائم لوول سوينكا : إن توجيه النقد للأمة هو شكل من أشكال التفاؤل، وحده الصمت متشائم، والنقد، مثله مثل الإحسان، يبدأ من الذات

يحصل على خلاصه سوى بربط متطلبات المدينة بمتطلبات الفن.

وعلى مستوى أكثر غرابة، تم تلقي سؤال ناقد فرنسي استالينني بالمكسيك ،"هل يتوجب حرق **كافكا**؟"، بشعور من الامتنان، على اعتبار أن **كافكا**، في ذلك الوقت، قد غدا هناك مرادفا" للواقعية - المضادة"، إلي يوم مجيئ سياسي وطني أريب كان له فضل القول لنا إنه لو وُلِد **كافكا** مكسيكيا، لكتب روايات اجتماعية.

من يشك الآن أن **كافكا** هو الكاتب الأكثر واقعية في القرن 20 ، ذلك الذي رسم اللوحة الأكثر خلقا، والأكثر التزاما، والأكثر صدقا لشمولية العنف، بصفته جواز سفر عصرنا، وصورة لزمننا ؟ فالقانون، والأخلاق، والقلق، والوحدة، وكابوس القرن العشرين، كل هذا متضمن في ما ننعته باللاواقعي، والفانتاستيك الكافكاوي .والذي، بفضل هذا الفانتاستيك - وليس بالرغم منه - يتضمن، أيضا، الأمل الذي جاء تحذيرا تراجيديا : سيكون هناك الكثير من الأمل، ولكن ليس بالنسبة إلينا .وهذا تعرفه أوروبا جيدا ويعرفه العالم.

إن المعلمين المتشددين لسنوات الخمسينات يجهلون ذلك ؛ فقد كانوا، بحسن نية أو سوئها، ورثة لمعايير تختص بحب البشر والبذل في سبيل الإنسانية رثة تنادي بضرورة الواقعية، وتفرض على الرواية أن تكون انعكاسا وفيا لما يفترض أن يكون واقعيا، ذاك الذي، في هذه الحالة، يكتفي بذاته، وليس في حاجة إلى الكتب .إن الاقتضاء التقدمي، يؤكد أن الفن يتوجب عليه أن يتقدم بموازاة مع نمو المجتمع، والسياسة، والأفكار، والتطور الاجتماعي .وعلى الأدب أن يغدو تحلية لوليمة **أناغنوريسيس** والمشاعر الطيبة، وأوهاما كبيرة من حيث المستقبل والوعد بالسعادة في التاريخ .بيد أن كبار روائي القرن 19 ، كما يظهر ذلك جليا، لم ينخرطوا أبدا في هذا البرنامج الإحساني وخاصة دوستويفسكي.

> من يشك الآن أن كافكا هو الكاتب الأكثر واقعية في القرن 20 ، ذلك الذي رسم اللوحة الأكثر خلقا، والأكثر التزاما، والأكثر صدقا لشمولية العنف، بصفته جواز سفر عصرنا، وصورة لزمننا ؟

والحال أنه حينما تحمل السعادة والمستقبل الدليل على أن أشياء قليلة فقط هي ما يجمعهما، ولما عملت أحداث القرن العشرين التي شهدت ممارسة العنف دون هوادة، ودون تمييز، على تقويض التحام التطور بالتاريخ، فقد تم تعويض المبادئ السابقة بثلاثة مطالب جديدة.

رغب المطلب الأول، من خلال إضافة العنف إلى العنف، في أن تحمل الرواية الولاء لإيديولوجية سياسية، فتخدم أهدافا كليانية .بينما طالب الثاني الذي يعارض الأول إلى أقصى حد عبر إطرائه الطيش، بإسناد وظيفة الترفيه للرواية، عبر تغذية ما يسميه رايث ميلز الربوت البهيج "The Cheerful Robot" للمجتمع الاستهلاكي المستعد للموت ضحكا ومرحا حتى الموت .في حين أن الموقف الثالث الذي قبل بمخاطر العدمية، قد تجرأ فجابه الرواية لكي لا يرى فيها غير مرآة فارغة : العدم . غدت الذات فضاء خاليا : "إنني لا أوجد ، يقول البطل البيكيتي، وهذا أمر بديهي".

سبق **لغاستون باشلار** أن لاحظ أن أحد المطالب الفلسفية، أو السياسية، أو الاجتماعية، تطالب الأدب أن يكون أي شيء غير أن يكون أدبا ؛ وهو مطلب يبدي إصراراً يماثل إصرار وسائل الإعلام ؛ على اعتبار أنه ينتظر من الأدب أن يتحول مباشرة وبسرعة إلى إعلام، بمعنى أصيل وعميق، إلا بفضل الكلام .إن الأدب فن، لكنه أيضا وظيفة يصدر عنها الكائن المتكلم، فيصير، من خلاله، كل من العلم، والفلسفة، والسياسة، والإعلام ممكنا، ومن هنا، يأتي، يلخص باشلار، هذا المطلب الذي يصر دوما على أن يكون الأدب شيئا آخر غير ذاته، وأن يبرهن هذا الشيء عن حقيقته.

لقد لاحظ ماركس، الذي لم يكن ماركسيا، "العلاقة غير المتكافئة بين التطور المادي (...) وتطور الإنتاج الفني"، لكنه لم يجب عن سؤال خاص : لماذا يمكن للعمل الفني أن يثير فينا متعة جمالية، في حين أنه، نظرا لكونه مجرد بسط لشكل اجتماعي تم تجاوزه منذ زمن بعيد، لا يهم غير المؤرخ ؟".

حاول في عصرنا الفيلسوف التشيكوسلوفاكي **كاَري كوزين** الإجابة عن هذا السؤال، فاستنتج أن كل عمل فني" يتوفر علي خاصية مزدوجة داخل وحدة غير قابلة للتجزيء. "وبالتالي فهو تعبير عن الواقع .غير أنه، فضلا عن ذلك، عنصر مكون للواقع في نفس الآن، وعلى نحو متصل، فلا يتم ذلك قبل العمل، ولا بجانبه، بل في لبه تماما.

إن العمل الفني يضيف شيئا ما إلى الواقع الذي لا وجود له من قبله. وبهذا النحو، فهو يبدعه ؛ لكن الأمر يتعلق بواقع غير ملموس، في الغالب، ولا مدركا بصورة مباشرة ؛ كما أن

إن العمل الفني يضيف شيئا ما إلى الواقع الذي لا وجود له من قبله. وبهذا النحو، فهو يبدعه ؛ لكن الأمر يتعلق بواقع غير ملموس، في الغالب

نجمة الواقع أيضا، غالبا ما تدع أحد أطرافها الموضوعية تنبثق ؛ لكن الأمر لا يتحقق لطرفيها الذاتيين : الفردي والجماعي .ومن ثم، فإني ألح على هذا البعد الثالث للأدب، الذاتية الجماعية، على اعتبار أنه البعد الأقل إدراكا، ولكن الأكثر دينامية مع ذلك : إنه الطرف الذي يحمل جماعيتنا، أي ثقافتنا. ويجسدها.

الواقعية سجن، لأننا لا نرى من خلال قضبانها إلا ما نعرفه سلفا ؛ بينما تكمن حركية الفن في إبراز ما نجهله ؛ فالكاتب والفنان لا يعرفان : بل إنهما يتخيلان، وتقوم مغامرتهما على قول ما يجهلانه .الخيال هو اسم المعرفة في الأدب مثلما هو في الفن، فالذي يكتفي بترصيف المعطيات الحقائقية لا يستطيع أن يظهر لنا، كما فعل **ثيربانطيس** أو **كافكا**، الواقع اللامرئي، ولكن، في نفس الوقت، الواقعي مثل الشجرة، والآلة أو الجسد.

الرواية لا تظهر العالم ولا تبرهن عليه، بل تضيف له شيئا، وتبدع عناصر لغوية تكمل العالم .وبالرغم من أنها تعكس دوما روح العصر، فهي لا تمتزج بها. فإذا كان التاريخ قد استنفد معنى الرواية، فهذه الأخيرة ستغدو، بمرور الزمن، وباندثار الصراعات التي طبعت المرحلة التي

الرواية لا تظهر العالم ولا تبرهن عليه، بل تضيف له شيئا، وتبدع عناصر لغوية تكمل العالم .وبالرغم من أنها تعكس دوما روح العصر، فهي لا تمتزج بها.

كتبت فيها، غير قابلة للقراءة. فلو اختزل دانتي في الصراع السياسي بين الغلفيين (Guelfes) والجبليين (Giblins) ، فلن يقرأه اليوم إلا بعض المؤرخين .ولو حرصنا، أيضا، على قراءة سياقية محضة لكافكا، كأن لا نحلل إلا علاقته بأبيه وباليهودية أو بخطيباته، فإننا لن ندرك جوهر أدبه، أي ليس ما يعكسه هذا الكاتب، بل بالأحرى ما أضافه إلى هذا الواقع.

ولا شك أن ظاهرة الإشباع المعلوماتي قد لعبت ضد الرواية، غير أنها ساهمت، ربما، في منحها صوتا جديدا، فقد فتحت للرواية فصلا تاريخيا جديدا، كما فتحت لها جغرافية جديدة، وقضت على الحدود الاصطناعية بين" الواقعية "و"الخيال"، ووضعت الروائيين، بصرف النظر عن جنسياتهم، في موطن الخيال والكلام المشترك.

إن مواطني الأمة المسماة رواية، ضدا على جميع التوقعات حول موت الرواية، وهم ليسوا لا "غلفيين"، ولا "جبليين"، قد شكلوا إحدى النخب الأكثر سطوعا في كل الأزمنة، سواء تعلق الأمر **بويليام ستيرون، جوان ديديون، طوني موريسون، نادين غورديمير، ف.س .نيبول، سلمان**

رشدي، أو **جولين بارنيس** في مجال اللغة الإنجليزية، أو **غابريال غارسيا ماركيز، خوان غويتيصولو، ماريو بارغاس يوسا، فيرناندو ديل باسو، وخوليان ريوس** في مجال اللغة الإسبانية، أو **بإيطالو غالفينو .ميلان كانديرا**، في أوروبا، أو **نجيب محفوظ، صنع الله إبراهيم، شينويا أشيبي، وبرايتن باخ**، بإفريقيا، أو **أبكريو أبي، أنيتا ديزاي**، وبي داو في آسيا. فمن خلال كل هؤلاء الأدباء، تحضر الرواية بصفتها، دوما، فعلا محتملا وغير تام، أي حضورها بوصفها إمكانية، بل أيضا، كأمر وشيك الوقوع : الرواية باعتبارها مبدعة للواقع. إن الصراع مع الواقع تم كسبه شعريا - بمعنى داخل الأدب نفسه .فقد عبرت روايتا "مائة عام من العزلة"، "ودون خوليان"، عن الواقع لامرئيا، في الوقت الذي تبدعان فيه واقعا جديدا، لم يكن مرئيا قبل أن يكون مكتوبا.

إن الثنائيات الأخرى، المعهودة في الخمسينات قد تبخرت في بلاد الرواية، فلم يعد أحد، مثلا، يقرأ **غارسيا ماركيز** أو **كونديرا** بالنظر إلى جنسيتهما، ولكن بالنظر إلى الطابع التواصلي للغتهما، وإلى قيمة (جودة) تخيلهما.

التاريخ غدا كونيا، لأنه فقط، أصبح ملموسا. ولأنه لم تعد هناك مركزيات، فقد صرنا كلنا محيطات، وهو ما يمكن أن يكون ربما الطريقة الوحيدة لنغدو كونيين.

لقد أحدثت كونية الرواية المعاصرة بفضل فقدانين : يرتبط الأول بمفهوم الطبيعة الإنسانية بصفتها طبيعة كونية، كانت الطبقة المتوسطة الأوروبية قد اقترحتها وحملتها .فعندما أعلن **دافيد هيوم** : "إن قدراتنا العقلية، وأذواقنا وأحاسيسنا موحدة وثابتة على الوجه الأكمل". فقد استفز حتى ذاك الذي لا يعترف بكلامه : ويتعلق الأمر **بفيكو** الذي اقترح مفهوما معاكسا حول التنوع التاريخي والتعدد الثقافي . فعالمنا الحالي، المتعدد الأعراق والثقافات، يحيل خصوصيا على ما كان في القرن 18 كونيا : العقل والطبقة المتنورة لأوروبا ؛ ومنح، فضلا عن ذلك، كونية متعددة للجميع سواء أوروبيين أو آسيويين، أو أفارقة أو أمريكيين.

من هنا، يأتي الفقدان الثاني .فإذا كان هيردير يفكر أن التاريخ لا ينبثق إلا من أوروبا، فالآن يظهر بوضوح أن لا توجد ثقافات مركزية، بل ولا توجد حتى ثقافات متجانسة. التاريخ غدا كونيا، لأنه فقط، أصبح ملموسا. ولأنه لم تعد هناك مركزيات، فقد صرنا كلنا محيطات، وهو ما يمكن أن يكون ربما الطريقة الوحيدة لنغدو كونيين.

في مثل هذه الشروط، ليس عجيبا أن يطالب رد الفعل القومي بالمكسيك، والأرجنتين، بنيجيريا أو بالهند، من الروائي أن يتحالف مع الهوية الوطنية التي لا تربطها أية علاقة بالأدب .فقد صرح مكسيكي في الخمسينات، أن قراءة **بروست** تعني التعهر(*) ؛ ومن حسن الحظ، أن رعيلا معاصرا بأكمله من **بورخيص ورييس** إلى **باث وكورتزار**، مرورا **بلساما ليما**، قد علمنا، حسب الصيغة الموجزة والدقيقة **لألفونصو رييس**، بأنه لا يمكن أن نكون قوميين على نحو مفيد ما لم نصبح كونيين بأريحية. وزيادة على ذلك، يضيف **ألفونصو** سيكون الأدب المكسيكي جيدا حين سيغدو أدبا، وليس لأنه سيكون مكسيكيا.

وعلى أي ..ماذا يمكن إذن، أن يقدم كاتب إلى بلده غير ما يطالب به نفسه : الخيال واللغة ؟ أيمكن لأمة أن توجد دونهما ؟ إن كثيرا من الأمثلة تظهر لنا أن الأمر غير ممكن تماما ؛ فالأمم فقدت الكلام حينما اختفى كتابها .ولأنها أضاعت الكلام فقد أضاعت الخيال : إن العلل السياسية التي ألغت الكلام ينتهي بها الأمر إلى إلغاء ذاتها داخل الصخب والعنف مجردة من العقل، والفعالية، والمشروعية. وتحضرني الآن نماذج على ذلك : وهي ألمانيا النازية، والاتحاد السوفياتي، وأرجنتين الجنرالات، كما توجد أخرى كثيرة في قرننا المرعب هذا، وستكون أخرى خلال القرن القادم : إن التاريخ لم ينته، ونهاية الشيوعية لا تحل مشاكل اللاعدالة الاجتماعية، ولا تؤمن تطابق المؤسسات، والثقافة والديمقراطية السياسية.

بذلك، ينهار أيضا زيف الاختيار الثالث في سنوات الخمسينات، والذي كان يعارض الالتزام السياسي باللامسؤولية الفنية أو الشكلية، أمام الأصوات الجديدة للرواية المحتملة .وبمقدار ما يتورط الروائي - أفكر في **نادين غوردبير** في إفريقيا الجنوبية، وفي **أشيبي** في إفريقيا السوداء، أو **غيورغي كونراد** في هنغاريا - في صراع سياسي كبير، يظل التزامه ثانويا على المستوى الأدبي، ما لم يتوصل إلى دعمه بالتخييل واللغة .كما أن انعدام النضالية السياسية لا ينزع القيمة الاجتماعية أو السياسية عن العمل السردي ؛ على اعتبار أن هذا العمل كلما جمع صفات أدبية، عبر بشكل أفضل عن الوطنية النبيلة التي أسندها له **ميلان كونديرا** : إعادة تحديد دائم للكائنات البشرية بصفتها قضايا، بدل

إن التاريخ لم ينته، ونهاية الشيوعية لا تحل مشاكل اللاعدالة الاجتماعية، ولا تؤمن تطابق المؤسسات، والثقافة والديمقراطية السياسية.

تركها، وهي مكبلة، لإجابات إيديولوجية جاهزة.

ولقول ذلك بطريقة مغايرة : يتم اكتشاف اللامرئي، والمسكوت عنه، والمنسي والهامشي، والمضطهد، حين تقرن الرواية دورها الجمالي بدورها الاجتماعي. وهو اكتشاف لا يتم بالتصادي، ولكن بالاستثناء في غالب الأحيان، حيال قيم الأمة الرسمية، والعقل السياسي المتوتر، وأيضا حيال مفهوم التطور بصفته تقدما حتميا. الاستثناء، حينما لا يكون الأمر متعارضا .والمواءمة بين الكاتب والمشروعية التاريخية للسلطة التي كانت معيار العصر الكلاسيكي، وحتى لبعض الحداثات التقدمية، لم تعد ممكنة .لقد انتصر ضون كيخوطي : لا ينبغي أبدا أن يكون ثمة صوت واحد، أو قراءة واحدة. فالخيال جزء من لاواقع، ولغاته متعددة. لقد انتصر **عوليس** أيضا في نهاية رحلته الطويلة من طروادة إلى ديبلان : العالم اليومي مجهول، والعالم المجهول يومي. والأوديسه تمر عبر ميكسيكو وبوينوس أيريس.

لقد كان على أدب أمريكا الإسبانية، أدب ألمانشا، والرواية المدنسة، والتخييل الهجين، كي يستمر في الوجود أن يجتاز عتمات الواقعية المسطحة، والقومية التخليدية، والالتزام الدوغمائي. هكذا.. عملت، الرواية الإسبانية - الأمريكية، ابتداء من أعمال **بورخيس، وأستورياس، وكاربانتيي، ورولفو، وأونيتي** على تطور ذاتها عبر خرق الواقعية وشفراتها، فتحققت بصفتها خلقا لتاريخ جديد يتمظهر من خلال كتابة فردانية، لكنها عملت في الوقت ذاته على اقتراح إعادة خلق وحدة كانت مجروحة.

هذا الجرح نتقاسمه مع العالم الحديث ؛ هذا الجرح المتاقسم هو الذي يوجد في أصل رواية، مثل رواية "الجلد الجديد". ولا أشير إلى هذه الرواية إلا لكي أشدد على أنها، على غرار أعمالي الأخرى، لن تكون مفهومة إلا بربطها بالروايات الإسبانية - الأمريكية التي سبقتها، وبتلك التي تلتها .إنني لا أدرك رواية المنطقة الأكثر شفافية التي سبقتها، ولا رواية **كريسطوف** وبيضته التي تلتها، إلا بمعية رواية ماريل، الحاضرة اللغوية - المضادة **لخوليو سيزار**.

إن الكتاب الإيبيريين الأمريكيين يساهمون في الأدب الخاص بهم. ولأن اللغة مصدر للأمل، فخذلانها هو إخفاء لوجودنا بأكثر الظلال عتمة .واليوتوبيا الأمريكية تتجلى في

لقد كان على أدب أمريكا الإسبانية، أدب ألمانشا، والرواية المدنسة، والتخييل الهجين، كي يستمر في الوجود أن يجتاز عتمات الواقعية المسطحة

خلق اللغة، لقد أقامت أولا داخل المناجم والمزارع؛ ثم رحلت إلى مناطق الفقر، وإلى تجمعات العمال والأحياء المتهاوية .ومن خلالها، نزح العديد من اللغات الأوروبية والهندية، والإفريقية والخلاسية، والهجينة من الغابة إلى الغابيلا، (بيوت صفيحية)، ومن المنجم إلي مدن الصفيح.

تلح الرواية اللاتينية - الأمريكية على تنشيط كل هذه اللغات، وتحريرها من المألوف، والنسيان أو الصمت، وعلى تحويلها إلي استعارات دينامية تضم كل أشكالنا اللغوية : غير الخالصة، والباروكية، والمتعارضة، والتوفيقية، والمتعددة الثقافات.

لقد غدا هذا المطلب جزءا مكونا للتقليد الأدبي الأمريكي - اللاتيني منذ ديوان "الإقامة فوق الأرض"، **لبابلو نِرودَا**، حيث يتوقف الشاعر أمام واجهات تعرض الأحذية، ويدخل إلى صالونات الحلاقة أو يطلق اسما على الخرشوف الأكثر تواضعا، حتى **لويس رفائيل سانشيز** الذي حاصره ازدحام في سان خوان دي بُورْطو ريكو، بينما كان ذاهبا إلى موعد عاطفي، فوقع رهينة مذياعه ودفقه اللامنتهي الهركليتي، للسلسلات والأغاني الاستوائية. إن العلاقة الروائية بين الحضارة

> تلح الرواية اللاتينية - الأمريكية على تنشيط كل هذه اللغات، وتحريرها من المألوف، والنسيان أو الصمت، وعلى تحويلها إلي استعارات دينامية تضم كل أشكالنا اللغوية

وتخييلها، يمكن أن تتأسس على حضور مادي ومباشر، كحضور **أرتيرو أزويلا، وكيستانو سانز وخوسي أوغستان** ؛أو على غياب فيزيقي كغياب **هيكتور ليبيرتيلا** أو **سيزار إيرا** ؛ أو ميتافيزيقي، ودقيق أيضا، كغياب بيو كزاريس ؛ و**فانطاسيكي** كغياب **خوان رولفو** أو **خوسي بيانكو** ؛ وقاتل كغياب **لويزا فالينزويلا** أو **أوزفالدو سوريانو** ؛ وأليم كغياب **هيكتور أغويلار** ؛ ومليء باللطف كغياب **أنجليس ماستريتا** ؛ أو بالثقة التي لا حصر لها كغياب **سيبارو ساردای** ؛ ونقدي، وخلاق، ومترع بالأمل كغياب **خوليو كورتزار** ؛ أو نقدي بنحو إبداعي كغياب **ألفريدو برايس إشونيك** الذي يصف في أحد كتبه، المسمى الحياة المفرطة لمارتان رومانيا، هذه الرواية وأخرى كثيرة، هاته الحياة وامتداداتها كلها : **برايس** يبالغ، وهو ينقل الحياة إلى الرواية، لأنه يضيف شيئا ربما لا تتمناه الحياة، وهو فعل إضافة التخييل واللغة الذي يخصم من السيرة جرعة كفايتها، ويحيلها غير كافية دون هذا القدر من الغلو، والكذب، والحقيقة، والاحتمالية. إن الرواية تبالغ : تضيف، وتوسع، وتديم، وأحيانا تؤبد.

وأخيرا، يدعونا لويس رفائيل

مانسيز، وهو يكتب انطلاقا من موقع تحضر فيه اللغة فعلا بطوليا للانتقام اليومي، إلى المشاركة في التخييل والفعل الروائيين بصفتهما الإمكانية الوحيدة للتواجد ضمن المجموعة، بورتو ريكو. ولقد كان شغفه المبتذل شغفا قبَليا : ففي رواية -portanicia de llamarse danniel santos La im يمتلك **سانشيز** ما يبدو أنه يرفضه، ويرفضنا : هذه الثقافة الشعبية والتجارية التي، كما يبين لنا، لن تهددنا إذا ما عرفنا كيف ندمجها، كما فعل ذلك **لويس رفائيل**، بشهية، واجتراف لغوي؛ ذاك الكلام التقويضي، والمشبق.

هكذا، إذن، خضعت الواقعية والقومية، مثل الالتزام السياسي، لنقد جذري بالمكسيك وبباقي أمريكا - الإسبانية، أكثر من أي مكان آخر. وهذا يعود إلى أسباب عديدة، ليس فقط لأن هذه المبادئ قد انتصبت كدوغمائيات برهنت، بهذه الصفة، عن عقمها الشعري، بل لكونها لم تتأخر أيضا عن البرهنة عن وهمها الخادع في الميدان السياسي. فألا تظهر إلا حقيقة واحدة، حقيقة قومية واحدة، أو حقيقة سياسية واحدة، هو منع للرواية من أن تقدم ترجمات بديلة، ونقدية، وخلاقة، وشعرية، لا تنبثق من الدولة أو وسائل الإعلام، أو

خضعت الواقعية والقومية، مثل الالتزام السياسي، لنقد جذري بالمكسيك وبباقي أمريكا - الإسبانية، أكثر من أي مكان آخر.

الأحزاب السياسية (وأيديولوجيي هذه أو تلك)، إنما من الثقافة الوطنية التي كان هؤلاء في الخمسينات (بل وحتى اليوم) يزعمون تحديدها بما يناسبهم.

إن هذه العقائد الثلاث تفسد علينا الحياة، بل هي تدمرها. وواقع رولفو، أو **بورخيس أوكورتزار**، لا يندرج في الإطار الضيق للطبيعة، على طريقة إميل زولا .كما أن القبر القومي لا يتسع للأمة، مثلما تصورها **أنتونيو سكارمينا، وخوسي دونوزو، وخوان خوسي** أو **مارتان كاباروس**، حتى لا نتحدث إلا عن كتاب بلدين - الشيلي والأرجنتين - لاسيما وأنهم أهينوا وجرحوا من طرف أولئك الذين يدَّعون الوفاء" للأمة"، بينما هم في الحقيقة يتنكرون لها .وكل ثقافتنا الهندية، والزنجية، والأوروبية والإسبانية، واليهودية، والعربية، والمتوسطية، والهجينة، الخلاسية لا يمكن أن تختزل في الاختيار بين إيديولوجيتين، كلتيهما تقوم بإقصائنا. إنهما عصابتا مجرمين، وأمتان مفترستان كذلك، واستعباديتان، ومدمرتان لكل ما ليس فيهما، وليس بثقافتهما : الولايات المتحدة، والاتحاد السوفياتي .وصار كل من غواتيمالا والشيلي وهنغاريا، وبولونيا، وكوبا، ونيكاراغوا، وتشيكوسلوفاكيا، وأفغانستان، **الآخر الضروري** للولايات المتحدة والاتحاد

السوفياتي.

لقد أظهرت الأحداث بالمكسيك حقاً، عام 1968 ، المسافة الفاصلة بين المؤسسات الموضوعية وبين الذاتيات غير الراضية والمتعددة، والجياشة التي لا تنحصر في الحدود المفروضة من طرف هذه المؤسسات. ومع ذلك، ومنذ سنوات الخمسينات، كنا عددا من الكتاب الذين حاولوا استبدال الخطاب الرسمي البيروقراطي، والتمهيدي حول الأمة، بعلاقة تخييلية بالجنسية الوطنية الكفيلة بفسح المجال لما كان منسيا في الروزنامات ؛ ويتعلق الأمر بالثقافة المتعددة ضمن نطاق واسع لبلد مثل بلدي، حيث تتعايش الأزمنة التاريخية المختلفة، والذاكرات والمهارات المتنوعة جدا، والمشاريع الكامنة، والأحلام والكوابيس، والنزوع اللاسلطوي في احتكاكه الدائم مع الاكتشاف الكبير، قبل الرسالة التنبؤية حقا، للثورة المكسيكية : بمعنى أن الحداثة غير القادرة على عرض مشروعها الكوني لتشييد السعادة، تفضي حتما إلى استبدادية هي أقصر الطرق لضمان عيش رغيد للبعض، والإبقاء على الغالبية العظمى هادئة، إذا لم أقل غير راضية.

إنه الرد النقدي على الدوغمائية الوطنية، والذي يتحكم في كتابة رواية موت **أرتي ميوكروز** : فالأمة أكبر بكثير من السلطة التي تمثلها، وفي الثقافة فقط تحدث صياغة الوطنية الحقيقية وإدامتها. وإذا لم تعرف أمريكا - اللاتينية حركات انفصالية من نوع الحركة اليوغزلافية أو السوفياتية، فلأن وطنية الاختلاف تشكلت ضمن إبداع الثقافة، خارج القومية الرسمية، بصفتها مشروعا جماعيا لا ينقطع .فكل قومية، يحذرنا **إزياه بيرلان**، لهي جواب على جرح تكبّده المجتمع، وبهذا المعنى، فالرواية الأمريكية - اللاتينية هي محكي جرح ومحكي التئامه.

بالنسبة للباقي، فالوطن الذي نحمله جميعا في جوانحنا الأكثر حميمية يشبه هذا التحديد الذي قدّمه **خوري لويس بورخيس** : "وطني تناغم قيثارة، ووعد في العيون الغائمة لفتاة يافعة، والتضرع البيّن من الصفصاف للغسق".

بيد أن هذه العاطفية الجياشة التي تحتويها هذه الأقوال، سرعان ما قضى عليها بصرامة حادة هذا المسبر لكل حذلقاتنا : **خوسي اميلو باسيكو** العظيم، في قصيدته المعنونة "خيانة عظمى : "

أنا، لا أحبّ وطني. تألُقه المجرد منيع.

مع ذلك (أيا كان تفكيرنا فيه) سأضحي بحياتي

الحداثة غير القادرة على عرض مشروعها الكوني لتشييد السعادة، تفضي حتما إلى استبدادية هي أقصر الطرق لضمان عيش رغيد للبعض، والإبقاء على الغالبية العظمى هادئة، إذا لم أقل غير راضية.

في سبيل بعض مشاهده الطبيعية،،
بعض الناس، بعض المرافئ، بعض
غابات الصنوبر والقلاع،

ومدينة منهارة، رمادية، وفظيعة،

في سبيل وجوه عديدة من تاريخه،

وجبال

(وثلاثة أو أربعة أنهار.)

III

الواقعية ؟ أليس ضون كيخوطي أكثر واقعيا من أغلبية الكائنات من دم ولحم؟

التخييلي ؟ هل توجد حقيقة لم تكن أولا متخيلة أو مرغوبة ؟

الفن الملتزم ؟ أيوجد من **يلتزم في الفن** أكثر من الذي يقرأه أو ينظر إليه؟

الفن الخالص ؟ أهو فن غير موسوم ولاملوث، ليس فقط بخبر النهار الذي أصبح ذابلا من يومه، وإنما بألوان الإقصاء والنسيان، والرغبة والذاكرة؟

هل مضمون رواية ما، منفصل عن الشكل الذي يجيب عن سؤال حول كيفية نقل الواقع إلى شكل خاص به؟ والقصة التي تتضمنها الرواية، أليست استعادة للقصة الثانية أكثر من كونها مواءمة مع القصة الأولى ؟

إن هذا الالتزام الكبير للرواية - الواقع التخييلي، ووصف المجتمع وثقافته، وقرار الخلق اللغوي للقصة الثانية التي بدونها لا تستقيم مقروئية الأولى - يتطلب أولا، مجالا واسعا من الطرائق التقنية .وثانيا، إرادة الانفتاح. وثالثا، وعيا بالعلاقة بين الإبداع والتقليد.

أولا : توسيع التقنيات

لقد أتاحت قراءة من مثل روايات المسرنمون، وموت فيرجيل، لعدد كبير منا رفع "**نغمة لا**" في مواجهة الجوقة التي تريد حرق كافكا، وحمايتنا من التعهر (Proustitution). **فهيرمان بروخ** قد أدمج في محكيات تخييلية عناصر آتية من الدراسة، والفلسفة، وعلم الاجتماع، والسياسة، والشعر، بغية منح إمكانيات واسعة لشخوصه، وهو ما أتاح له أن يخلق ليس فقط كائنات فريدة، لكن أن يأتي بأشياء إضافية : وهي الجسور الحكائية، وحاملو الزمن. إن الشخوص تنفلت، هكذا، من العدم الخالص الذي يمكن لعدمية الخيبة عند استنفاد إمكانيات الرواية الواقعية التقليدية أن تقودهم إليه. وقد علّمنا بروخ كيف نملأ فراغ ضمير الأنا الذي اكتشفه **كافكا**، وأكده **بيكيت**.

إن الشخوص تنفلت، هكذا، من العدم الخالص الذي يمكن لعدمية الخيبة عند استنفاد إمكانيات الرواية الواقعية التقليدية أن تقودهم إليه

لا أحد، على المستوى النظري، حلل أفضل من **ميخائيل باختين** هذا العهد الجديد الذي اندرجت فيه الرواية .إنها في زمن اللغات المتصارعة - الإعلام اللحظي وعولمة الاقتصاد، والكثير من الإحصائيات، مع قليل من المعرفة - واحدة من هذه اللغات، وستكون كذلك، بل ويتوجب عليها أن تظل ذلك ؛ وأن تكون، بشكل خاص، يمكن للجميع أن يلتقوا فوقها .إن الرواية لا تعتبر فقط فضاء لالتقاء الشخصيات، إنما هي أيضا، فضاء لتلاقي اللغات، والأزمنة التاريخية المختلفة، والحضارات التي لا تملك بدونها حظ التعالق ؛ وهو المعيار الوحيد الذي يحكم، تحديد، رواية "أرضنا".

ثانيا : إرادة الانفتاح

إن الأدب، على حد تعبير **باشلار**، لا يمكنه أن يظل متصلا بمصدر الكائن المتكلم هذا، إلا إذا حرص على انفتاحه، ليس فقط على المستقبل، بل على الماضي أيضا.

الانفتاح على المستقبل

واضح أن الرواية مشدودة دوما نحو المستقبل .وتحضر شكلا متحولا ونفيذا يجعل التغيير جوهر الفن السردي، من الأوديسة إلى لوليتا، مرورا بضون كيخوطي. وقد أثبت **باختين وأورتيغا** اختلاف الرواية عن الملحمة ؛ فالملحمة تتحدث عن عوالم منتهية، أما الرواية فتتحدث عن العوالم التي تتحول، وتتشكل : إنها صوت عالم جديد وهو يولد، كما أن رؤيتها الدينامية تتطابق مع الطبيعة اللامنتهية للنوع : إنها حلبة اللغات، حيث لا أحد قال كلمته الأخيرة ؛ فالتاريخ لم ينته، وسيادة العدالة لم تتحقق بعد.

إن الأدب، لا يمكنه أن يظل متصلا بمصدر الكائن المتكلم هذا، إلا إذا حرص على انفتاحه، ليس فقط على المستقبل، بل على الماضي أيضا.

تقول لنا الرواية إننا لم نوجد بعد، إنما نحن في طور الوجود. وإني أتصورها دائما بصفتها الملتقى الذي يتقاطع عنده المصير الإنساني مع المصير التاريخي للكائنات البشرية : روايتا موت أرتيميو كروز، والشيخ غرينغو، تخضعان، تحديدا، لجمالية التقاطع هاته، حيث لا صوت ولا ضمير، ولا زمن يحتكر الحقيقة أو موقعا خطابيا ذا امتياز.

حينئذ، تقودني بسرعة رواياتي الأخرى :أرضنا، وقرابة ما، والحملة الأمريكية، إلى الاقتراح الثالث الذي يرتبط بعلاقة التقليد بالإبداع. فالرواية، وهي تنفتح على المستقبل، يتوجب عليها لكي تكون هي ذاتها على نحو تام، أن تنفتح بالقدر نفسه على الماضي ؛ فليس هناك مستقبل

حي مع ماض ميت، على اعتبار أن الماضي ليس ذاك الماضي المتصلب، والمقدس، وغير القابل للنقد، الذي تمسّك به آيات الله في إدانتهم لسلمان رشدي، بل عكس ذلك تماما، ليس للتقليد ولا للماضي من وجود إلا بالقدر الذي يخضعهما التخييل الشعري للزمن الحاضر، ويتكفل بهما.

في التقليد والموهبة الفردية، يعلن ت.س. إيليوت أن الزمن الحاضر يؤثر على الماضي، بقدر ما يؤثر الماضي على الحاضر. وهو ما يعني أن الأدب ليس أبدا حدثا منجزا، ولا حتى عددا من الأحداث المنقوشة على مرمر الخلود .إنه ظاهرة تتحقق على نحو مستمر، حيث يتغير فيه الماضي والحاضر دوما من خلال التدخلات المتبادلة ؛ فلا يوجد، تاريخيا وإيديوولجيا، أي عمل أدبي ثابت المعنى بالمرة، وإلا سيكف عن أن يكون مقروءاً. ومهما كانت الأحداث المحيطة بإبداع عمل فني جوهرية أو سطحية، كأن يصيح الديك، وأن يغلي الماء، وأن يكون والدي مستبدا، وأمي طائشة، ووطني مقسما، أو ألا أحب الذهاب إلى القداس يوم الأحد، أو أنني أخلد للسكون التام، فما يهم هو بقاء العمل كحدث مقروء ؛ أو أفضل من ذلك، أن يبقى قابلا للانتخاب.

يرتبط بقاء الرواية، إلى حد كبير، بتلقيها. وهو تلق يرتبط بدوره بتأويل الرواية، والتأثير الذي تمارسه، والدينامية التي تولدها وتخضع لها.

وكما قال **روبير ياوس**، يرتبط بقاء الرواية، إلى حد كبير، بتلقيها. وهو تلق يرتبط بدوره بتأويل الرواية، والتأثير الذي تمارسه، والدينامية التي تولدها وتخضع لها. بيد أن الأمر يتعلق، بشكل خاص، بانفتاحها عبر التخييل اللفظي على المستقبل والماضي.

عن أي شيء تتحدث الرواية التي لا يمكن أن تقال بأي طريقة أخرى ؟

إن **لورانس ستيرن**، و**إطالو كاليفينو**، و**دينيس ديدرو**، و**ميلان كونديرا**، و**ميكل دي ثيربانطس**، و**خوان غويتيصولو**، يعرفون ذلك جيدا : فالرواية هي بحث لفظي عما ينتظر أن يكتب، لا يتعلق الأمر فقط بما يهم واقعا قابلا للتكميم (تحديد الكم) وللقياس، ومعروفا ومرئيا ؛ إنما على وجه الخصوص، ما يهم واقعا لامرئيا ومنفلتا، ومجهولا وسديميا، ومهمشا، وأحيانا غير محتمل وخادعا، بل وخسيسا.

فاتهام سلمان رشدي، على سبيل المثال، بالتجديف على الديانة الإسلامية، لهوالمرور تماماً بجوار معنى رواية" آيات شيطانية"، تلك الرواية التي جعلت موضوعها الحقيقي الصراع بين نحن والآخرين

في عالم التواصل اللحظي (حلبة اللغات التي أشرت إليها سابقا)، فالكتاب يحكي قصة ممثلين هنديين اثنين، ما يزال واحد منهما يحمل قناع الإله الفيل، وهو خارج من الفيلم الذي كان بصدد تسجيله داخل ستوديو ببومباي. يسقطان دفعة واحدة في قلب لندن ـ المدينة التي وصفها بورخيس في ألف (Ale Ph) بـ "المتاهة المتقطعة."

تجد شخصيات رشدي نفسها، للتو ودون توقف، غائصة في واحدة من الظواهر الأكثر كونية في تاريخنا المعاصر ؛ وهي الهجرة الكثيفة للمناطق الجائعة في الشرق والجنوب نحو المناطق المتخمة في الغرب والشمال .وهناك يكتشف المهاجرون جوعا آخر، خفيا أو ظاهرا، ينهش قلب المجتمعات المعاصرة. ولم يقم رشدي إلا بتأكيد الحاجة المشتركة إلى فهم المهاجر واستقباله بكل حمولته المتنازعة : الأساطير، والطقوس، والرغبات، و**التثاقلات**، والشعر والأذواق الرديئة، والدراما والميلودراما.

تتضمن هذه الحمولة، أيضا، الأحلام وكوابيس المقدس، والدوغمائية، والدين ؛ وهي أشياء يتعذر تفاديها، على اعتبار أنها تشكل جزءا من الصيرورة النقدية والتخييلية، بل وحتى الصيرورة المتفكهة من حتمية اللقاء بالآخر. ففي هذا اللقاء مع ماضي الثقافة التي يحملها الفرد يتحدد ما حاولت أن أبسطه هنا.

وبهذه الطريقة في تصور الرواية، ستبقى العلاقة بالماضي أساسية، لأنه ببساطة فقط، كل الكتاب الذين ذكرتهم يتحدثون عما ينبغي قوله ؛ وهو قول لا ينشغل بالجديد فقط، كما كانت الطليعة ترغب في ذلك، ولا بما يتعلق بالواقع، أو بِما هو صحيح سياسيا، أو مقبول دينيا، أو ممجد قوميا، أو مريح عاطفيا .نعم، لقد توفق ضون كيخوطي مرة أخرى : كل شيء نسْبي، والرواية تعلن كونية الممكن.

يحاول، إذن، الأدب الاحتمالي والتعارضي لعصرنا أن يمنحنا الجانب غير المكتوب وغير المفكك .بيد أن أعمال الماضي العظيمة، كما فهم ذلك بورخيس جيدا، تنتمي إلى مستقبلنا.. إنها تنتظر دوما أن تقرأ للمرة الأولى، **فضون كيخوطي** و**تريسترام شانداي** هما الروايتان اللتان احتفظتا بقراءيهما، لأنهما، على الرغم من كونهما كتبتا في الماضي، فقد كتبتا كي تقرآن في الزمن الحاضر.

يحاول الأدب الاحتمالي والتعارضي لعصرنا أن يمنحنا الجانب غير المكتوب وغير المفكك. بيد أن أعمال الماضي العظيمة، تنتمي إلى مستقبلنا..

ورواية اليوم تقول لنا، بدورها، إن الماضي يمكن أن يكون أكبر الأمور جدة. وقد لمح بورخيس في قصة تحمل عنوان، "بيير مينار"، مؤلف ضون كيخوطي إلى القراءة الجديدة للنص هي أيضا كتابة جديدة له، تنتظر في الرف رفقة كل ما حدث بين قارئه الأول وقارئه المقبل.

يرغمنا الأدب على وعي انغماسنا في الزمن. وإذا مرت أزمنة دون وجود روايات، فلا توجد روايات بدون أزمنة ؛ وهي كلها سلسلة من الأزمنة اللامحدودة، كما بسط ذلك **بورخيس** في قصته : "حديقة الممرات المتشعبة"، وسلسلة من الأزمنة "المتباعدة، والمتقاربة، والمتوازية". إنها أزمنة الآخر، بما في ذلك الآخر الذي ليس آخرا، إلا لأننا لم نصغ إلى كلام **ويليام فولكنير** : "كل شيء حاضر، أتفهم ؟ فالأمس لن ينتهي إلا غدا، والغد قد ابتدأ منذ عشرة آلاف عام".

إنها الأزمنة التي تجعل من كل وعي فردي وريثَ التقليد، والإبداع، وحارسهما، في الآن ذاته. "إنني لا أستطيع التحرك دون تحويل ثقل القرون". تكتب **فيرجينيا وولف في "الأمواج"**. هذه الرواية التي وظفت راديكاليتها الشعرية كي تقول لنا إنه ليس هناك تقليد يستطيع أن يحافظ على بقائه دون أن يبدع جديدا يغذيه، بل إنه لا يوجد تطور للإبداع دون تقليد يستطيع أن ينغرس فيه.

إن بؤرة الرواية الاحتمالية، والنقدية، والقارتة التي أعادت إحياء جنس أدبي، اعتقد أنه يحتضر، تتموقع ربما، في هذا التهجين للزمن وفعل الكتابة، والزمن وفعل القراءة، عند تقاطعهما.

إن زمن الكتابة قد انتهى.

وزمن القراءة، لانهائي.

هكذا، لا يوجد مدلول كتاب ما خلفنا، بل إنه ينظر إلينا من المستقبل.

كل واحد منا، مثل **بيير مينار**، هو مؤلف ضون كيخوطي ؛ على اعتبار أن كل قارئ يعيد إبداع الرواية، عبر تحويل الفعل المنتهي، لكن الاحتمالي للكتابة، إلى فعل لانهائي، على أن يكون، جذريا، فعلا راهنا.

إن الرواية، أكثر مما هي إجابة، هي سؤال نقدي حول العالم وحول ذاتها أيضا .فهي في آن واحد، فن التساؤل، وتساؤل عن الفن. والمجتمعات الإنسانية لم تخترع أداة، أو وسيلة أكمل للنقد : نقد خلّاق، جواني وخارجي، موضوعي وذاتي،

إن الرواية، أكثر مما هي إجابة، هي سؤال نقدي حول العالم وحول ذاتها أيضا .فهي في آن واحد، فن التساؤل، وتساؤل عن الفن.

فردي وجماعي، أفضل من فن الرواية ؛ ذلك لأن الرواية هي الفن الجدير بحق نقد العالم في نطاق تبدأ فيه بنقد ذاتها. وقد فعلت ذلك بالعملة، الأكثر بساطة، والأكثر شيوعا واستعمالا، أي الكلام الذي هو للجميع، أو ليس لأحد.

والسؤال المكرّر : ماذا تقول الرواية ؟ هو السؤال الذي، لا جواب آخر له ربما، غير حدَث القراءة الهش. إنه جواب قابل للعطب، ويرتبط بسؤال آخر مواز، بالرغم من كونه عريضا : ما هي الحرية، إذا لم تكن البحث، ربما بلا نهاية، عن الحرية التي

> الرواية هي الفن الجدير بحق نقد العالم في نطاق تبدأ فيه بنقد ذاتها.

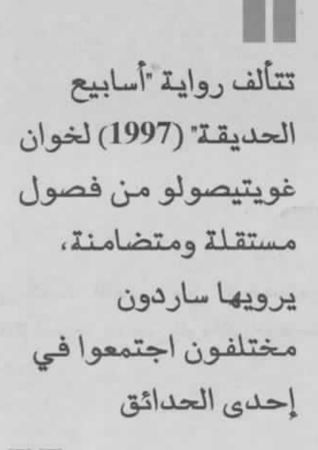
لن تتحقق إلا من خلال البحث عنها ذاته؟

بحث الرواية إذن، وبحث القصة الثانية، واللغة الأخرى، وبحث المعرفة عبر التخييل، وأيضا بحث القارئ والقراءة : إنها الجرم غير الخاضع للعقاب، يقول أندري جيد، الذي كان يعشق الروايات التي تخلق القارئين.

أن تقرأ الرواية، هو فعل حب جنسي يعلمنا كيف نحب بشكل أفضل ؛ إنه فعل أناني، أيضا، يعلمنا كيف نخوض نقاشات رائعة مع أصدقائنا.

الهوامش :

(*) لابد للمرور من اسم بروست الكاتب إلى كلمة" التعهر "من الأخذ بعين الاعتبار تقنية الاشتقاق واللعب بالكلام ؛ proust/Proustituer للسخرية من الروائي بروست.



إبراهيم الخطيب

"أسابيع الحديقة"

بؤس التاريخ وبهجة الرواية

لا يحفل التاريخ عادة بالتحولات التي تطرأ على الأفراد .وعندما يقوم المؤرخ بإحصاء الضحايا أو يحاول تحليل أصول وأسباب كبريات المآسي (أو المهازل) السياسية والإنسانية، فإنه لا يتوقف عند مصير هذا الشخص أو ذاك، تاركا هذه المهمة للروائي الذي يستطيع أن يستل من الكتلة السديمية بضعة وجوه، فيحملهم مسئولية التعبير عن أقرانهم الذين لم يعد بإمكانهم الإدلاء بأية شهادة. يتعلق الأمر بوجوه تخييلية حقا، إلا أن هذه الوضعية لا تجعلها أقل واقعية ولا أدنى ضرورة من تلك التي طمسها التاريخ.

صيغتان اثنتان

تتألف رواية "أسابيع الحديقة" (1997) لخوان غويتيصولو من فصول مستقلة ومتضامنة، يرويها ساردون مختلفون اجتمعوا في إحدى الحدائق

تتألف رواية "أسابيع الحديقة" (1997) لخوان غويتيصولو من فصول مستقلة ومتضامنة، يرويها ساردون مختلفون اجتمعوا في إحدى الحدائق

للتخمين في شأن حكاية اختلقوها تدور حول العثور على حقيبة بها قصائد متناقضة تنسب لشاعر إسباني ملتبس الهوية.

ينتمي رواة تلك الفصول، وأحيانا كتّابها، إلى آفاق تكوين متباينة : ففيهم علماء الاجتماع، والأنتروبولوجيون، والمستعربون، وهواة السينما، وذوو الميولات السياسية اليسارية أو اليمينية المتطرفة، والنسوانيون، والمعادون للمرأة، وتلامذة مدارس الكتابة الإبداعية، وعشاق الأدب .وبسبب ذلك، تكتسي خطاباتهم تنوعا لافتا للانتباه، الأمر الذي يؤدي في نهاية المطاف إلى غنى المقاربة السردية، فضلا عن تعقد مهمة القارئ في الإمساك بهوية الشاعر الذي يكون (إيوسيبيو) تارة و (إيوخينيو) تارة أخرى وذلك في سياق مناقشة الرواة

لصيغتين اثنتين حول اختفائه .إن ازدواج التسمية هنا يحيل على شخص انشطرت حياته إلى مصيرين مختلفين، أو على شخصين اثنين تقاطعت حياتهما في مرحلة بالغة الاضطراب من تاريخ إسبانيا والمغرب هي مرحلة الحرب الأهلية الإسبانية (36-1939) ونهوض الفرانكوية، مع ما يستدعيه ذلك إلى الأذهان من قمع شرس، وجنوح منهجي إلى الطهرانية الإيديولوجية، ونبذ للغيرية بكل رموزها.

تجري أحداث الرواية في مليلية والجزر الخالدات وطنجة والدار البيضاء ومراكش، ويبدأ محكيها في التبلور عقب فرار الشاعر من مصحة الأمراض النفسية بمليلية حيث كان يعالج، بطلب من عائلته، من انفصام الشخصية والانحرافات الإيديولوجية (المتمثلة في ماضيه الشيوعي) والجنسية (المتمثلة في "عشقه" للمغاربة)، رفقة فتى مغربي من أصل ريفي جُنّد ضمن الجيش الإسباني، وذلك إثر إلغاء حكم بإعدامه صادر عن السلطات الإسبانية المتمردة على الشرعية الجمهورية وتنبغي الإشارة إلى أن فترة العزل والعلاج بالصدمات الكهربائية التي عاشها الشاعر، تتشكل في خياله على

إن الأمر يتعلق حقا بانزلاق تدريجي نحو كائن متعدد الأقنعة .هكذا، فبعد انخراط الشاعر كمخبر في استعلامات فرانكو يتحول إلى عميل تجاري نهم للقوات الأمريكية ثم يتلاشى في مرويات مراكش الخرافية

هيأة ما لقيه المتهمون بالتحريف الديني والمروق العقدي في القرون الوسطى على يد الكنيسة ومحاكمها التفتيشية.

كائن وأقنعة

ولكي يعود الشاعر إلى حياته" العادية"، يكون على (إيوسيبيو) أن يصير (إيوخينيو) فيغير مبادئه التقدمية الكوسموبوليتية بمبادئ الحركة الفلانخية التي دبرت فراره من المصحة النفسية، وينكر إنكارا تاما توجهاته الأدبية المتحررة، ويكبت ميولاته الجنسية. على أن صيرورة التحول (أو الازدواج بالأحرى) لا تتوقف عند هذا الحد : إن الأمر يتعلق حقا بانزلاق تدريجي نحو كائن متعدد الأقنعة .هكذا، فبعد انخراط الشاعر كمخبر في استعلامات فرانكو يراقب تحولات مناخ طنجة المحموم بالتدافع السياسي بين أفراد الجالية الإسبانية، يتحول إلى عميل تجاري نهم للقوات الأمريكية لدى نزولها في الدار البيضاء سنة1943 ، ثم يتلاشى في مرويات مراكش الخرافية والصوفية، وبين قبور أوليائها المبثوثة في منطقة الحوز، وداخل أصداء محكيات الجالية الفرنسية إبان الحماية، إلى أن نلتقي شخصية (ألفونس فان واردن)، الثري الغامض

والشاعر المنتحل، الذي يعيش حياة تهتك وانحطاط واحتقار للأهالي، والذي سيُقتل في النهاية، حسب ما يبدو، على يد متسول مختل العقل، وإن كان يمكن الظن أنه قتل على يد مضاعفه : فهل الثري الغامض هو القناع الذي يعكس التدهور الأقصى للشاعر المناضل ؟ وهل القاتل هو الذات تنتقم من مسوخها ؟

تنعكس أحداث "أسابيع الحديقة" على خلفية تاريخية معقدة، وخلال فترة زمنية تمتد من يوليوز (1936 تاريخ وقوع الانقلاب العسكري ضد الشرعية الجمهورية) إلى حدود أوائل سبعينات القرن الماضي. بيد أن الوقائع السياسية التي شهدتها إسبانيا سنة 1937 بالذات تبدو أشد وقعا على مجريات بعض مراحل محكي الرواية، خاصة تلك المراحل المؤسسة لازدواج مصير الشاعر، لذا نرى من الضروري إبرازها.

قرار "التوحيد"

في مركز هذه الوقائع، هناك تباين رؤيتي الحركة الفلانخية والعسكريين الموالين لفرانكو للوضع في إسبانيا، على صعيد تقييم دور الملكية، والموقف من الإقطاع، والعلاقة بالقوى التقليدية المناصرة للنظام الملكي .لذا يمكن أن نلاحظ، خلال استقراء تاريخ الحرب الأهلية، أن موقف الجانبين إذا كان موحدا إزاء القضاء على "الحمر" الشيوعيين، وحماية المؤسسة الكاثوليكية من انحراف "لملحدين والماسونيين"، والإيمان بأسطورة إسبانيا الواحدة ذات الجذور الأبدية، فإن الكتائب الفلانخيين، خلافا للعسكريين، لم يكونوا يعتبرون دور الملكية ضروريا للنظام الجديد، كما كانوا يرون حتمية القضاء على الإقطاع ومحاربة القوى التقليدية التي كانوا يعتبرونها ذيلا للملكية .غير أن فروق تقييم الوضع هاته لن تظل مجرد جدل سياسي بين فريقين : هكذا عمد فرانكو، في أبريل سنة 1937 ، إلى حسم الأمر، باسم السلطات الاستثنائية التي خُولت له من طرف المؤسسة العسكرية، فتبنى رسميا بعض شعارات ومبادئ الحركة الفلانخية (مثل تحية رفع الأذرع، و"النير والسهام" كرمز لتحالف القوى اليمينية، ونشيد "وجه صوب الشمس"إلخ) قبل أن يُصدر ما يعرف بـ "قرار التوحيد" تلافيا لازدواج السلطة، وهو القرار الذي حرم الحركة المذكورة من استقلاليتها وهيمنتها الإيديولوجية، بل وجعل ولاءها

تنعكس أحداث "أسابيع الحديقة" على خلفية تاريخية معقدة، وخلال فترة زمنية تمتد من يوليوز 1936 إلى حدود أوائل سبعينات القرن الماضي.

للعسكر مسألة حياة أو موت، الأمر الذي وضع الفلانخيين المعارضين لقرار التوحيد موضع مساءلة وقمع، إلى درجة إصدار حكم بالإعدام في حق بعضهم (وخاصة مانويل هيديّا) لم يلبث أن خفف إلى السجن المؤبد .

سيرة تحتك بالتاريخ

على هذه الخلفية نمت ملامح الالتباس في شخصية الشاعر : لقد كان، كما أسلفنا، متعاطفا مع المثقفين اليساريين، بل كان صديقا لهم يمارس وإياهم علاقات متحررة، ويكتب شعرا يناهض القيم الاجتماعية السائدة .لكن حدث اعتقاله، عشية الانقلاب العسكري، وصدور الحكم بإعدامه- دفع شقيقته إلى التماس تدخل زوجها، الذي كان فلانخيا محافظا ينظر بعين الإدانة لتصرفات صهره، بغية الحيلولة دون تنفيذ حكم الإعدام .وحين تم له ذلك، أدخل الشاعر إلى مصحة للأمراض النفسية قضى فيها بضعة شهور، وذلك في انتظار" إعادة تربيته "على يد بعض قادة مليشيات الفلانخي .عند هذه المرحلة من محكي الرواية سيكون على الشاعر (إيوسيبيو) أن يغير اسمه إلى(إيوخينيو)مع ما تحمله هذه الكلمة، المشتقة من Eugenesia ، من معاني "تجديد النسل وتحسينه"، وهو ما يعني أيضا إخضاع تصرفاته لتحول جذري في اتجاه تمثل واستيعاب قيم الحركة الفلانخية، بل والدفاع عن منطقها في مختلف كتاباته، وخاصة شعره .لكن صدور" قرار التوحيد "المشار إليه، ومعارضة الحركة الفلانخية له، جعل العسكر يوجهون أصابع الاتهام لمناضليها الذين ما لبثوا أن تعرضوا لعمليات "تفتيش " منهجية، خاصة وأنهم كانوا ينظمون للمنتمين الجدد ليالي حمراء لممارسة اللواط تحت غطاء البحث عن رجولة مثالية على النمط اليوناني. وبما أن الشاعر كان في الأصل يساريا، وجنسيا مثليا، ولم يكن فلانخيا إلا على سبيل التقية، فقد عمد بعض المخبرين في أجهزة الاستعلامات العسكرية إلى الإيقاع به، واستنطاقه، ثم مقايضته على مصيره .هكذا اضطر إلى قبول العمل في سلك الاستعلامات بالمنطقة الخليفية، فأرسل إلى طنجة الدولية لتتبع نزوعات الجالية الإسبانية هناك، ورفع تقارير عن دقائقها، وذلك قبل ظهور تحولات نفسية وجسدية عليه جعلت منه، فجأة وعلى حين غرة، شخصا آخر، ومهدت لاختفائه وانتشار إشاعات متضاربة حول مصيره الغامض سيكون على رواة الرواية البت في شأنها الواحد بعد الآخر.

ظهور تحولات نفسية وجسدية عليه جعلت منه، فجأة وعلى حين غرة، شخصا آخر، ومهدت لاختفائه وانتشار إشاعات متضاربة حول مصيره الغامض

محكي وتخمينات

يجد (إيوسيبيو) أو (إيوخينيو) في كافة الراوة الذين يفحصون سيرته قراء محتملين لحياته ومؤولين لها حسب طبيعة تكوينهم .هكذا يغدو، وسط خطاباتهم، كائنا أعزل، خاصة وأنه بدون لقب، والمعروف عنه لا يعدو أن يكون وقائع منقطعة يصعب إلحامها في سرد متماسك . على هذا النحو يتحول الحكي إلى تخمينات : فهل فر (إيوسيبيو) من معتقله حقا بمساعدة جندي مغربي ثم لم يظهر له أثر في منطقة الحماية الفرنسية التي التجأ إليها ؟ أم أعيدت تربيته من طرف أطباء نفسانيين موالين للفلانخي حسب رغبة شقيقته؟ أم تراه جُنّد من طرف السلطات العسكرية كعميل لها في منطقة طنجة الدولية إبان الحرب العالمية الثانية ؟ وما علاقته بالثري المتهتك (ألفونس فان واردن)؟ .يتعلق الأمر إذن بكائن منفلت سرعان ما يأخذ في التلاشي بموازاة وصوله إلى مدينة مراكش وانخراطه في مخيالها الطافح بالأساطير والمرويات المتناقضة، إلى أن غدا يمر، صحبة رفيقه المغربيَ، دون أن يشعر أحد بوجوده، ثم يتحول في النهاية إلى طيف تلوك خرافته الألسنة : خرافة

> تعكس الحديقة بلغاتها المتعددة بابلية العالم، وتضم مقارباتها كافة المعارف كما انعكست عبر التاريخ في أصولها العربية والعبرانية

المسيحي الذي أسلم أو المتصوف الذي يلوذ بالأضرحة أو المتسول الذي يتجلى على هيئات مختلفة، والذي قضى نحبه قبل رفيقه، أو قضى رفيقه نحبه قبله، ثم دفن بمفرده في مكان ما بـ(تساوت)، أو دُفن بمعية رفيقه في قبور متعددة، كما هو شأن بعض الأولياء في كرامات لهم قائمة على مفهوم الانشطار، حيث تقع الكرامة في نفس الوقت في مكانين اثنين، أو حيث يكون جثمان الولي دفينَ قبرين متنائيين.

"جامع الحكايات"

تعكس الحديقة بلغاتها المتعددة بابلية العالم، وتضم مقارباتها كافة المعارف كما انعكست عبر التاريخ في أصولها العربية والعبرانية، بدءا بسير المتصوفة،صومرورا بالتأويلات القبالية، والسرد الغنوصي القائم على الشك. ويذكّر رواة الرواية القارئَ بذلك الصنف من الأكاديميين الذين يلتقطون الأفكار المشاعة فيفحصونها ثم يرتبونها قبل الإقدام على صياغتها .أما النسق السردي فيعمل على بروز صيغ مختلفة للمروي الواحد، بحيث تتعارض تلك الصيغ ويتجاهل بعضِها بعضا، أو تتكامل أحيانا أخرى مشَكلة ذاكرة ما

يشبه "جامع الحكايات" الذي هو القارئ، علما بأن بعض الرواة لا يلتزم بالمحور المركزي بل يقومون بصياغة مرويات جانبية تبدو منقطعة الصلة بالمحكي العام.

ترتبط روايات خوان غويتيصولو، فيما بينها، بوشائج سردية لا شك فيها. وإذا كانت ثلاثيته "علامات هوية" و"ضون خوليان" و"خوان لا أرض له" تعكس في تدرجها سعيا حثيثا لمساءلة الذات وتفجير الذاكرة عن طريق مقاربة استبطانية تستوعب الماضي والحاضر، فإن روايات أخرى له تتداخل فيما بينها من خلال محكيات صغرى تتحول إلى محكيات كبرى أو مبررات لتبلور سرد كامل .هكذا نلاحظ أن محكي رواية "أسابيع الحديقة "يجد أصوله في رواية "حصار الحصارات"، وخاصة في رسالة وجهها عقيد إسباني يعمل ضمن "قوات الوساطة الدولية" في مدينة سراييفو المحاصرة إلى إدارة المركز النفسي العسكري الذي كان يعالج فيه إثر تعرضه لصدمات نفسية حادة نتيجة تعاقب أحداث غامضة ومحيرة .يتحدث العقيد الإسباني في الرسالة المذكورة (ص153). عن طفولته المبكرة، وخلال ذلك يتذكر أمه وحديثها عن

ترتبط روايات خوان غويتيصولو، فيما بينها، بوشائج سردية لا شك فيها

خاله (إيوسيبيو) الذي كان قد اعتقل عشية الانقلاب العسكري في إسبانيا بسبب ميولاته اليسارية ونزوعاته الجنسية وشعره الذي لا يراعي الإيديولوجية السائدة، وكيف تقرر إعدامه، لكن تدخل والد العقيد (صهر إيوسيبيو)، الذي كان فلانخيا، حال دون ذلك .يتذكر العقيد أيضا حادثا آخر، وهو، عثوره بين أوراق والدته ورسائلها، على ظرف مغلق مؤرخ في 17 يوليوز (1936 عشية الانقلاب العسكري) يحتوي كراسا به قصائد ورسائل وبعض الصور الفوتوغرافية سيعلم فيما بعد أنها كانت في ملك خاله، وأنه كان يضن بكشف محتواها..

وينبغي أن نشير هنا إلى أن متن رواية "حصار الحصارات" يتضمن ملحقا به قصائد قليلة، ينسبها جامع مواد الرواية إلى (إيوسيبيو)، وهي قصائد ذات إيحاءات جنسية وصوفية. على أن سرد ملامح من سيرة (إيوسيبيو) لا يقتصر، في رواية" حصار الحصارات"، على رسالة العقيد الإسباني، بل نجد إشارة أخرى إليه في حكاية أحد مثقفي سراييفو (ص 116-117) . عن زيارة قام بها إلى برشلونة حيث عثر على مخطوط ديوان لدى بائع للكتب العتيقة، كما يحاول مثقف آخر من نفس المدينة

استقصاء علاقة كل ذلك برجل لا يعرف سوى الحرفين الأولين من اسمه ولقبه، والذي يُروى أنه عُزل في الماضي عزلا طبيا بإحدى المصحات النفسية في موقع عسكري إسباني بشمال إفريقيا من طرف عسكر انقلابيين بسبب نزعته اللوطية وانحرافه الخلقي (ص 133).

على هذا النحو يتبين لنا أن شخصية (إيوسيبيو) تخلقت على نحو متقطع ومتنام في نفس الوقت على هامش المحكي الأساسي في رواية" حصار الحضارات"، وأن" أسابيع الحديقة "هي محاولة أخرى لبسط تأويل مدقق، ومتراوح، لمصيره، أو بالأحرى لمصائره المتعددة.

خلق أدبي متميز

إن "أسابيع الحديقة" خلق أدبي بامتياز .إنها سياحة لا تعترف بحدود اللغات، وتتجاوز السياجات التي تعترض سبيل التعدد والامتزاج والانصهار الأدبي. فعنوان الرواية، المستمد من عنوان نص كان ثيرفانطيس يعتزم كتابته لكنه لم يفعل، يبرز حرص خوان غويتيصولو على إعلان تبنيه لأنساق سلفه، وخاصة نسق الارتياب السردي وإدراج "قصص" هامشية تبدو لأول وهلة بعيدة الصلة بالمحكي الأساسي للرواية .ويذكّرنا تناوب الرواة على سرد محكياتهم داخل الحديقة بكتاب بوكاتشيو ذائع الصيت" الديكاميرون "حيث يلجأ جماعة من الفتيان، هربا من جائحة وباء، إلى ظاهر إحدى المدن الإيطالية للتناوب على سرد القصص حسب نظام متفق عليه. وتدل أساليب سرد الرواية، وخاصة أسلوبي الاستطراد والانشطار، على نزوع واضح إلى محاكاة القصص الصوفي وكتابتي (بورخيس) و(لورانس شتيرن) أو محاكاة أساليب الواقعية السحرية محاكاة ساخرة .في حين تحيل شخصية الثري الغامض المتهتك على الرواية الشطارية" المخطوط الذي عُثر عليه في سرقسطة "للكاتب البولوني الأصل (جون بوتوكه). إن الرواية لا تخلو أيضا من استحضار شخصيات روائية مستمدة من فولتير وديماس وبروست، أو مستمدة من أفلام سينمائية، كما لا تتردد في استعمال أسماء أشخاص حقيقيين من أصدقاء الكاتب كشخصيات مدمجة في صميم الأحداث، وحائلة، في نفس الوقت، دون تجذر خاصيتها التخييلية.

الجزء والكل

لقد أشرنا فيما قبل إلى أن بعض رواة الرواية لا يلتزمون

إن "أسابيع الحديقة" خلق أدبي بامتياز . إنها سياحة لا تعترف بحدود اللغات، وتتجاوز السياجات التي تعترض سبيل التعدد والامتزاج والانصهار الأدبي.

بمحورها المركزي، ونعني حكاية الشاعر الذي يختفي في مراكش، ويلجأون، عوض ذلك، إلى صياغة مرويّات جانبية، يمكن أن تبدو كما لو كانت قصصا مستقلة .بيد أن تمحيص هذه القصص يتيح للقارئ فرصة التفكير في إقامة علاقات بين الجزء والكل، وإن كان إدراك أبعاد ذلك لا يترتب أساسا عن بقية الرواية .تتجلى هذه الظاهرة في "أسابيع الحديقة" على صعيد قصص : "طباخة الباشا" و"ألف ليلة دون ليلة واحدة " و"الرجال اللقالق". فالقصة الأولى يمكن قراءتها كأمثولة على أن "سر البركة" مرتبط بالذات وليس بالغير .وتُحيّن قصّة" ألف ليلة دون ليلة واحدة "أسلوب الحكي الشرقي، كما تعكس، على صعيد جزئي، الانفصام الذي يميز شخصية الشاعر في الرواية، فيما تبرز قصة" الرجال اللقالق "البروتية خاصيته المتقلبة، وقدرته على الانمساخ.

إن الغنى الشكلي والدلالي لرواية" أسابيع الحديقة "يمكن أن يوحي بأن الأمر يتعلق بنص مفكك لا مركز له : والواقع أن الرواية ترتكز أساسا على سيرة الكاتب وأهوائه ووساوسه الخاصّة، وإن كان الارتكاز مبيّأ في تعدد (أنا) الرواة ومضاعيفهم، الأمر الذي يشكل العامل المضمر في رؤية خوان غويتيصولو لتاريخ بلاده .يتعلق الأمر بسخرية ملتبسة، تنتهك قدسية المسلمات والإيديولوجيات، وتعتبر التعدد والحرية وأصالة المقاربة محكات خلقية للواقع .وهو ما يعني، أخيرا، أن الأصولية السردية، مثل الطهارة العرقية، لا تؤدي إلا إلى ظهور تشوهات بنائية ناتجة عن التقوقع والانغلاق، وتعمل على بروز أسانة وركود حكائيين لا مناص منهما إلا باجتراح سرد سرابي، خلب، حمال أوجه أو أقنعة .

"الرواية ترتكز أساسا على سيرة الكاتب وأهوائه ووساوسه الخاصة، وإن كان الارتكاز مبيّأ في تعدد (أنا) الرواة ومضاعيفهم"



عبد اللطيف محفوظ

حالات الأشياء في الرواية قراءة في انحرافات التعبير*

إن محاولة توصيف شكل التخييل الذاتي في رواية "يوميات زوجة مسؤول في الأرياف "من خلال دراسة أسلوبها، قد حتمت علي، نظرا لخصوصياتها، الانحياز إلى مفهوم فلسفي ناتج عن توجه علمي في معالجة عالم الخطاب، بما فيه الخطاب الأدبي .إنه مفهوم حالة الأشياء الذي ظهر عند هوسرل ثم استعير وحدد بشكل مضبوط من قبل جان بتيتو كوكوردا الذي اهتم بعلم تشكل المعنى وفيزيائه متأثرا بالعالم الرياضي روني طوم، صاحب نظرية الكوارث :

ينطلق بتيتو، من فكرة الاختلاف بين الكلمة والشيء، معتبرا أن الواحد منهما ليس انعكاسا بسيطا للآخر، رغم أنهما يجسدان نفس

ينطلق بتيتو، من فكرة الاختلاف بين الكلمة والشيء، معتبرا أن الواحد منهما ليس انعكاسا بسيطا للآخر

التنظيم السنني العميق، لأنهما يعبران عن نفس المعبر عنه انطلاقا من نسقين تمثيليين مختلفين من حيث مادة التعبير وشكله .ويسمح ذلك بالحديث عن نسقيهما الماديين(اللغة والعالم)بحدود مشتركة، وباعتبارهما طبيعيين، معطيين، وليس أحدهما معطى والآخر مبنيا .ومن الواضح أن هذا الإدراك - المخالف لإدراكيْ التجريبيين والاسمانيين - الذي يمتاح من فكرة بارمنيدس القائلة بتماهي التفكير وما نفكر به، وهو التماهي الذي ينتج عنه ثالث سماه جان بتيتو، حالات الأشياء، التي تجسد العلاقة بين العالم واللغة، لأنها سكان هذا العالم الثالث الواقع بين الواقعية الخارجية المعمورة بالأشياء والظواهر، وبين الواقعية اللسانية والخطابية المعمورة بالألفاظ

* قراءة في : دليلة حياوي : "يوميات زوجة مسؤول في الأرياف" دار القبة الزرقاء للنشر. أبريل 2000.

والملفوظات إنها واقعية بين كينونات، تقتضي من أجل حصول الفهم إلى جانب علاقة التعيين القائمة بين الدال والمدلول، إضافة علاقة ثانوية، هي علاقة الوصف بين اللغة والواقعة الخارجية ذلك أن كل ملفوظ، وفق هذا التصور النظري، وهو يصف حدثا خارجيا، يجسد في بنيته التركيبية والدلالية وصفا موضوعيا له .أو بعبارة أوضح، إن الملفوظ هو بنينة موضوعية للحدث (أي أنه نسق من التظافرات البنيوية)، وهي بنية معبر عنها لسانيا .ويعتبر هذا الرابط الموضوعي بين العبارة والواقعية الخارجية الحد الظاهراتي الثالث، وهو بالتحديد ما أسماه جان بيتيتو، إسوة بهوسرل" حالة الشيء "التي هي بتبسيط كبير نتيجة عوامل الثبات الظاهراتي التي تخلق لدى المدرك الإحساس بالدلالة، الناتجة عن الخصائص الواقعية لموضوعات العالم الخارجي، وتمظهر الحضور الموضوعي للوحدات الصورية المرتبطة بهذه الموضوعات، التي نقول إنها حاملة للدلالة "ولعل هذا الثبات المتصور من قبلنا والمعتقل في المداخل القاموسية للألفاظ، هو الذي يتيح لنا أن نشكل فيزياء المعنى، بوصفه توليفا بين الواقعة الخارجية

"فيزياء المعنى هو تركيب لمنطق جديد، ليس لا منطق اللغة ولا منطق العالم، بل منطقهما المشترك."

والبنينة اللغوية .وباختصار، فإن حالة الأشياء هي الفعل الاجتماعي الذي ينتج عن فعل القول الكامن في القضية التي لا تكون بالضرورة مجموعة من الكلمات، بل واقعا من الكلام، الذي ليس منظوما إلا بناء على نمط بنينة اللغة للعالم، وليس منتجا إلا لكي يفضي إلى حالة من الفعل اليومي .

انطلاقا من هذه الخلفية النظرية للإدراك، التي ترى أن فيزياء المعنى هو تركيب لمنطق جديد، ليس لا منطق اللغة ولا منطق العالم، بل منطقهما المشترك. وأنه في إنتاجه لحالات الأشياء أو موضوعات الفكر، يخلق لنا تجربة في مستوى لغوي محض، تقتضي من أجل تشكلها السوي، قبل كل شيء، أن تقوم على تحيين موفق للأنساق المعرفية التي يشتغل الذهن البشري بها من أجل التعبير عن كل مقاصده .ويستوجب هذا الشرط أن تكون العبارات، في كل فعل تواصلي، وفق توافقات معلومة.

بناء على ما سبق سأعمل في هذه القراءة، على مساءلة بعض حالات الأشياء المنتجة من قبل الجمل السردية والوصفية، التي تشكل نموذجا لأسلوب التخييل الذاتي المهيمن في الرواية، وسأكتفي بتحليل

نماذج من الصفحة الأولى، وسأنطلق من الجمل السردية التي تبنين القيم الفضائية المكونة من حروف الجر والعلة والظروف :

يستعمل لام العلة في الرواية استعمالا متميزا، وبنفس الشكل تقريبا، ويكفي التدليل على بنيتته الدلالية المخالفة لما تواطأ عليه متكلمو العربية، لأنها تفرز حالات أشياء غريبة، تفترض من أجل حصول الفهم تحويل الضروري الذي لا يستقيم معنى ما بدونه إلى إمكان .ويكفي من أجل تظهير ذلك، تحليل بعض حالات الأشياء الناتجة عن الجمل السردية التالية :

"آه.. الحمد لله فها هي تمر مرور الكرام، لتنعطف ذات اليمين"

"وهممت بدلف الباب ليمسك بي زوجي قائلا"..

"ودارت الأيام ليمرض أحد الصغار" (ص 79)

"استيطان الحشرات للفروات" (80)

إن حالة الأشياء التي تستنتج بناء على وضع علاقات بين الأوفاق اللغوية والعالم المعبر عنه من خلالها، يفيد أن الصدفة هي العامل الحاسم في ربط الفعلين المشكلين للجمل السردية الموصولة باللام .وهكذا يتعين علينا، لكي نقبل بحالات الأشياء هذه، أن نقبل بوجود لام الصدفة ما دامت تلك العبارات لا تبنين لا العلية(لماذا.. لماذا دارت الأيام؟.. ليمرض أحد الصغار") ولا الملكية(فاللام في كل هذه الجمل السردية ليس لام تعليل ولا حرف جر دال على الملكية) ؛ أو أن نقبل أن العلة تقوم على الصدفة، أي أنه يمكننا مثلا، أن نقول عوض " أوقفني زوجي عند عتبة البيت ليطلب مني أن أضع قدمي اليمنى أولا.. "حيث يكون الطلب علة لإيقاف الزوجة قبل أن تطأ إحدى قدميها العتبة، نقول مع الساردة" وهممت بدلف الباب ليمسك بي زوجي قائلا.. "حيث يبدو أن إمساك الزوج زوجته علة لدلف الباب .

ونفس الشيء يقال عن حروف الجر وعن اللام خاصة، فالجملة السردية السابقة " استيطان الحشرات للفروات"، تفرض علينا من أجل تحقيق مبدأ التعاون اللازم في مثل هذه الحالات، أن نقبل بوجود حالات أشياء حيث الحشرات هي مسكن الفراء، أي أن الفراء هي التي تقطن في الحشرات، أو أن لام الجر الدال على الملكية أضحى دالا على الحلول آخذا معنى(في وإلى)وكل هذا لكي ينتظم فهم العالم المتخيل المعبر عنه من قبل المتكلمة في الرواية ..

إن حالة الأشياء التي تستنتج بناء على وضع علاقات بين الأوفاق اللغوية والعالم المعبر عنه من خلالها، يفيد أن الصدفة هي العامل الحاسم في ربط الفعلين

2 ـ الأفعال وحالات الأشياء:

إن نفس الملاحظات التي أبديناها بخصوص القيم الفضائية، تطول الأفعال بأنواعها المختلفة، ولكي نمثل لذلك، يكفي الوقوف مرة أخرى عند حالات الأشياء المولدة من قبل بعض الأفعال الموظفة في الصفحة الأولى والتي سبق تحليل شكل بنيتها للفضاء :

"وهممت بدلف الباب ليمسك بي زوجي" إن حالة الأشياء التي يمكن استنتاجها بعد التملي، لن تتشكل إلا بفعل تعاون خارق، كأن نعتقد أن دلف ليست تعبيرا من مقاربة الخطو في المشي، كناية عن السرعة أو عدم القدرة على التوازن (كالمقيد)، بل مرادفا لدخل، ويقتضي هذا أن الباب فضاء يتم فيه وإليه الدخول، ويكون به وإليه الحلول، أو مرادفا لفتح أو دفع أو كسر إلخ .

3 ـ الأوصاف والنعوت وحالات الأشياء:

ولا تنفلت النعوت والصفات من قاعدة خرق البنينة، ولتأكيد وحدة قوانين التخييل في هذه الرواية، لنبق مع نفس جمل الصفحة الأولى.. "الحمد لله فها هي (السيارة) تمر عليها مر الكرام لتنعطف ذات اليمين.."

"اخترقت بنا السيارة ممرا واسعا صفت على جنباته نباتات "إكليل الجبل" بهندسة يخالها الناظر كتيبة عساكر وقفت لأداء التحية رغم شحوب سحنتها واصفرار قدودها"..

أما بالنسبة للجملة الأولى، فإن حالة الأشياء التي تولدها تكمن في وجود أكثر من إمكانية لشكل إنجاز فعل ما، وأن الاختيار قد وقع على إمكانية تفيد التخفيف والتغاضي، لأن حالة الشيء المصاحبة للعبارة (مر مرور الكرام) تفيد التساهل والتسامح وهي حالة لا تفهم إلا بفهم نقيضها الذي يتمثل في التدقيق والتمحيص ..ومن المنطقي أن عبور السيارة لممر ما، يقبل أوصافا من نوع (بسرعة ، ببطء) ولا يقبل أوصافا تحدد المقصديات، وحالات النفس .ولهذا فإن استقامة العبارة السابقة يستوجب قبول أن للسيارة طوية وإرادة وأن الطريق يسار عليه ممتدا ومطويا..

وأما الجملة الوصفية الثانية التي شبهت الأشجار بكتيبة تؤدي التحية رغم شحوب سحنتها واصفرار قدودها، فتوضح من خلال الوصف(قدود صفراء)أنها تفيد حالة أشياء تكون فيها القدود صفراء وحمراء وزرقاء، وهو عالم ممكن مفارق لعالمنا الفعلي والتصوري لأن القدود لا توصف

> ولا تنفلت النعوت والصفات من قاعدة خرق البنينة، ولتأكيد وحدة قوانين التخييل في هذه الرواية، لنبق مع نفس جمل الصفحة الأولى..

بالألوان بل بالطول والقصر وحدودهما..

وباختصار فإن المفاهيم والصور والمسارات السردية كلها تخضع لنفس المعايير التخييلية الموضحة سالفا، وكلها تفيد تخييلا ذاتيا استثنائيا تمظهر في أسلوب استثنائي، فرض على عملية التعاون اللازمة للتواصل مع الخطابات، التواطؤ في تصور عالم ممكن غرائبي

المفاهيم والصور والمسارات السردية كلها تخضع لنفس المعايير

وأحيانا مفارق لعالمنا الفعلي، وتصورَ بنينة لغوية مخالفة له أيضا .وهذا ما يعني القبول بفرضية تهديم الضروري وتشييد الممكن الذي لا أمل له في أن يصبح ضروريا، أبدا، لأن ذلك يستوجب نسيان المعرفة بالعالم وباللغة .والغريب أن مثل هذا التعاون أصبح مفروضا من قبل الكثير من النصوص الروائية والقصصية، بعد أن كان مألوفا مع بعض النصوص الشعرية..

مراجـــــع :

- سالم يفوت، "مفهوم الواقع في التفكير العلمي المعاصر"، منشورات كلية الآداب (أطروحات ورسائل 7) ؛

- J. Pétitot Cordida : “La morphogenése du sens 1”, ed. P.U.F. Paris. 1985.
- F. Rastier : “Sémantique et recherches cognitives”, P.U.P. Paris 1999.
- P. OULLET : “ Une physique du sens”, ed. Critique 1985.

المحجوب الشوني

رواية "حصَانُ نيتْشَه "لعَبْد الفتّاح كيليطُو صُورَة الأديب في شَبَابه

"مَن المُمكن عَدُّ انتساخ المَرء للكُتب الطّريقةَ المُثلى لتمَلّكهَا"

والتر بنيامين

1ـ من الفلسَفة إلى الأدب:

رأى نيتْشه Nietzshe وهو خارجٌ من فنْدق بمَدينة تورينو Turin، سَنة 1899 حوذيّاً ينهَال بالسّوط على حصَانه، فاقترَب نيتشه من الحصَان، وأحاط برقبَته أمَامَ ناظري الحُوذيّ، وأخذ يجْهش بالبُكاء .في تلك الفترة كانَ قد انتشر خبَرُ المرَض العقليّ لنيتْشه، إلاّ أنّ سُلوكه مع ذلك اكتسَب دلالة عميقة، وفُسّر جنونه بأشكالَ متفاوتة منذ اللّحظة التي بَكى فيها من أجْل حصَان .سيقترنُ الحِصَان باسم هذا الفيلسُوف، لينضَاف إلى سلسلة الألغاز العديدة التي تحيط به .وسيطير بكيميّاء مَا فوْق مسَاحة زمنيّة تناهزُ المائة سَنة، لينزلَ عُنواناً فَوق غلاف روايَة أديبِ مغربيّ مُعاصرٍ، عُرفَ باهتمامه النّافذ بالثقافة العَربيّة القديمة، هو عبْد الفتّاح كِيليطو[1].

من أفُق الفلسَفة المُعاصرة قُدّ بهَاء عُنوان الرّواية، وأخذ طابَعاً استعاريّاً مُوجّهاً للقراءة، ذلك أنّ اسم فيلسوفٍ شهير في عنوَان عمَلٍ لكيليطو يفتحُ- لا مَحالة -أفقَ انتظارٍ خاصٍ لقارئ الرّواية .؟إلاّ أنّ القارئ يستشعرُ ارتباكاً أقربَ إلى الدّهشة عندمَا لا يُصادفُ سوى جملةٍ صغيرةٍ عن العُنوان في الرّواية، ضمْن حديثِ السّارد عن أمّه، يقولُ " :كانتْ لحُسن الحظّ تجهل التّاريخ الأدبيّ، وإلاّ كانت ستضرب لي المَثل بنيتْشه، يرتمي نائحاً ليحْتضن حصَاناً يعذّبه حُوذي متهيّج"[2]، الأمرُ الذي يبرّر السّؤال عن وظيفة هذا العُنوان وعَلاقته بالنّص.

> يمْتلكُ العُنوَان وظائفَ عديدة، بحسَب تركيبه وصِياغته ومكانه...

يمْتلكُ العُنوَان وظائفَ عديدة، بحسَب تركيبه وصِياغته ومكانه... ولعلّ إيرادَ اسمَ عَلمٍ شهيرٍ في العنوان هدفه بالأسَاس، تحقيقُ الوظيفة التنبيهيّة -بحسَب جيرار جنيت

Gérard Genette[3] تلك التي ستتّسع وتتشابكُ مع عناصرَ أخرى في النّص، لكي تبني دلالة سيكون من مَهام القارئ تأويلها، من أجل الوقوف على حَالات مَعنى مَا يفتأ يتناسخ .ونشيرُ أنّ عبْد الفتّاح كيليطو كثيراً مَا يوظّف أسْماءَ الأعلام في عَنونة العديد من قصصه ودراسَاته النقديّة، لمَا لها من كثافةِ تأويليّة ومرجعيّة، وهو ما نُسَجّله في أعماله السّرديّة (التي حمَلت عنوانَ الرّواية) حيث نصوصٌ عديدةٌ عناوينها كالآتي :عَصَا مُوسَى(ص 12) مَجْنُونُ لَيْلَى (ص15) بِنْتُ أخ ضُونْ كيخُوطي (ص54) دَانْتي (ص 316)، أو في أعمَاله ودراسَاته النقديّة :لسَان آدم، أبو العلاء المعريّ أو متاهات القول...الأمرُ الذي يستدعي تأملاً خاصاً لهذا العنصر ومُختلف علائقه ووظائفه الدّلاليّة والجماليّة في أعمَال كيليطو بصفة عامّة، لاسيّما أنّه اشتهر بدراسته الرّائدة عن مفهوم المؤلف في الثقافة العربيّة [4].

بالإضافة إلى عُنوانِ الرّواية ومَا يعِد به، هناك تصْديرَان في صفحَةِ مُستقلة قبْل مَتن الرّواية .الأوّلُ للفيلسوف والكاتب الفرنسيّ مُونتيني Montaigne* ، والثاني للكاتب الألمانيّ إلياس كَانيتّي Elias Canetti*، وما ينسُجانه من علاقاتِ تأويليّة متشعّبة مع هذا النّص ومع عُنوانه، بل مع كلّ الأعمَال السرديّة والنقديّة لكيليطو، بمَا لا يسمَح بحصْرها في هذه الورقات الأوليّة لمَا تفتحُه من إمكانَاتِ للقراءة لا نهاية لهَا.

ولعلّ الإشارةَ الأولى كونُ التصديرين يطرحَان مَعاً توتّر علاقةِ المُبدع بلغته/بلغاته، وإقامتُه الشخصيّة في لغته الأم وضيافته اختياراً أو قسْراً، في لغَات الآخرين، كتابَة، وقراءة، وترجمَة .أو إحساسُ السّكن بين عدّة لغات والكتابَة بهَا أو بينهَا. ونُسَجّل أنّ كيليطو من الأدبَاء المزدوَجي اللغة في كتابة النقد والإبداع على السّواء، والمتعـدّد في القراءة. إضافــة إلى كــوْن روايــة **حصَان نيتْشه** مكتوبَة بالفرنسيّة (ككلّ كتاباته الإبداعيّة المنشورة) رغم صُدور النّص العربيّ المترجم أوّلاً، ممّا يطرحُ السّؤال الأساسيَّ حول دافعِ الكتابة لدى كيليطو بهذه اللغة أو تلك، ثم شعورُه وهو يقرأ روايته مترجمَة إلى العربيّة، كلغة يستطيع أن يُبدعَ بها، وسَبق أن فعَل.

هي ذي وضعيّة متفرّدة (أو جديدة على الأقلّ في الأدب العربيّ) للترجمة وللكتّاب الذين يبدعون بأكثر من لغة، إذ أنّ وضعية الترجمة

> ونُسَجّل أنّ كيليطو من الأدبَاء المزدوَجي اللغة في كتابة النقد والإبداع على السّواء، والمتعـدّد في القراءة.

بصفة عامّة، هي نقلُ عملٍ مَا إلى لغة يجهلهَا صاحب العمل (أو لا يستطيع الكتابَة بها) ، أمّا أن يكون الكاتب متمكناً إبداعياً من اللسانين فمَا الحاجة، والحالة هذه، إلى الترجمة؟ لمَ لا (يُترجم) عمله بنفسه؟* ثمّ مَا طبيعة إحساسه بعمله مترجماً إلى "لغته الأم"؟ تلزمُ الإشارة هنا إلى كتاب آخر لكيليطو صدرَ قبل الرّواية مباشرة، هو كتاب **"لنْ تتكلّمَ لغتي"** (أصدَره بالعَربيّة)، الذي يدرُسُ في مباحثهِ سؤالَ اللغة الشخصيّة عندمَا يتكلّم بها الأجانب، حيث اكتشفَ فجأة أنّه لا يحبّ أن يتكلّم الآخرون لغته العربيّة، ويقتحمون مسكنه الشخصي[5].

لمَاذا كتبَ كيليطو هذا الكتاب النّقديّ بالعربيّة وليس بالفرنسيّة ؛ حيثُ النقاش المطوّل حول الترجمة لدى العرب القدمَاء، واستحالةُ ترجمةِ الشعر بالنّسبة للجَاحظ، أو ابنُ رشد الذي (أخطأ) في إيجادِ مقابلٍ لكلمتيْ تراغوديا وقوموديا، ففوّت على العربَ (في نَظر البَعض) فرصة لقاءٍ تاريخيّ بالمسرح ؛ أو الكاتب أحمَد فارس الشّدياق في العصْر الحَديث، حينَ اكتشفَ بمرَارةٍ أنّ الأدبَ العربيّ - خصوصاً الشعر -لا يَعني، ولا يصلح إلاّ للعرب... وأنّه لكي يلتفت إلينا

أمّا أن يكون الكاتب متمكناً إبداعياً من اللسانين فمَا الحاجة، والحالة هذه، إلى الترجمة؟ لمَ لا (يُترجم) عمله بنفسه؟*

الآخرون لامناصّ من أن تكون نصُوصُنا قابلة للترجمة.*؟ أسئلة تقودُ إلى قرائنها، وللرواية متعة أن تُقرأ في كلّ اللغات.

2 ـ من المؤلف إلى النّاسخ:

بمُتعة استثنائيةٍ كُتبت هذه الرّواية، هي نفسُ المتعة التي تسَلّلت إلى قراءتها .لا تنفصِلُ متعة القراءة عن متعة الكتابة، كمَا يقول رولان بارت Barthes Roland[6] ، مادامَ العاشق هنا والمَعشوق هو الأدب، في رواية تتنزّل على قارئها كمِثل سيف يقصم الجليد بداخله، يفتّت الرّماد والشواظ المقيمين في الحنجرة .إنّها تُفرح إذ تفصِلُ القارئ عن نفسه لتصله بها في الأدب .لكن مَا القراءةُ؟ ومَا الكتابةُ؟ ومَا الطّريقةُ المُثلى لقرَاءة هذه الرّواية؟ أتقرأ بصمْتٍ أمْ بصوْتٍ مرتفعٍ؟ أتقرأ نهاراً أم ليْلاً ،أمْ ننسخها كمَا كان يفعل السّارد في قراءاته؟ ما حدودُ التداخل بين قراءة الآخرين أوانتسَاخ كتاباتهم أو التأثر بأساليبهم، وبينَ الإبداع الشخصيّ؟ وهل تمتلكُ مفاهيمُ : القراءة، الكتابة، الإبداع، النّسخ، المُؤلّف ...مِنَ الصّفاء النظريّ - في أدب كاتبٍ اعتقِد أنّه ابتكرَ الجَاحظ والمَعرّي -اما يُخوّلها قدرة إجرائية تضيء لنا المقاربة؟

لن نستعجل شيئاً، وبَدل الانطلاق من مقولات نظريّة جاهزة، ومحاولة البحث عن تجليّاتها في النّص، أو إرغام الرّواية الاستجابَة لها، سنسلُك منحىً آخر يمسّ الروائي لا الرّواية، نجمِله في الأسئلة التالية : كيف يُبرِّر عبد الفتّاح كيليطو عمَله الإبداعي؟ وإلى أيّ حدّ يوجد هذا التبرير في ثنايا العمَل نفسه؟ و؟ن وُجد تبريرٌ ما فمَا الدّاعي إليه؟ وكيف اندمجت حياته وجوديّاً وجماليّاً ضمن التّبرير الذي أوردَ، والعمل الذي كتبَ؟

يَجُرّ كيليطو رِجْلَ قارئه منذ الوَهلة الأولى إلى حيثُ المآزقُ الكبرى للأدب، أيْ مفهومُ المؤلف والنّاسخ، الكتابة الإبداعية والتقليد أو السرقة، القراءة والكتابة والكِتاب،الترجمة وتعدّد اللغات، علاقة المؤلف بعمله واصطدامه بقارئ مُعادٍ... مفاهيم طالمَا اختبرها كيليطو على امتداد مساره النقديّ .ويثير أيضاً السؤال الحضاريّ الكبير حول الدّافع إلى الكتابة عامّة أو ضرورتِها.

استجابة لأيّ أمير أو مَحفل أعلى يقوم الكتّاب بتسويد آلاف الصّفحات، وإصدار العديد من الكتب؟ من الّذي يدفعهم إلى القيام بهذه العقوبة المُجدبة التي تقصِم الظهر، وتفني العمر، وتورث العمَى؟ إذا كان فعلُ الكتابة لدى العرب القدمَاء مُبرّراً بالاستجابة لطلبِ مَا، كما هو مُسطّر في مقدّمات كتبهم، فإنّ السّؤال حوْل هدفِ الكتابة صارَ في الوقت الحاليّ متلاشياً أمام بَداهَة الجواب. أكتبُ لكي أكتبَ، أو أكتبُ لأنّي لا أتقن فعلَ شيء آخرَ !!!

> السّؤال حوْل هدفِ الكتابة صارَ في الوقت الحاليّ متلاشياً أمام بَداهَة الجواب. أكتبُ لكي أكتبَ، أو أكتبُ لأنّي لا أتقن فعلَ شيء آخرَ !!!

الكتابة عن غير طلبِ فعلٌ يمثل منتهى الرّعونة، لأنه يخلو من مخاطب يوجد في الواقع لا في الخطاب .لذلك كان أسلافنا يشيرون علانيّة إلى أسماء مخاطبيهم أو يورّطون قارئهم، هذا فضلاً عن المتصوّفة الذين كانوا يورّطون الله، أو الرّسول في فعل الكتابة، و؟نّهما وراء إنشائهم الكتب.![7] الجواب عن سؤال : لماذا نكتبُ؟ حضاريّ أكثرَ منه ذاتيّ، لأنه مُرتبط بوضعيّة ثقافة ولغة مَا في الزّمن والتاريخ.

تنفجرُ هذه المُلاحظات في الرّواية بأن تسْأل الطفلة الصّغيرة أباها (المؤلّف) مستنكرة وهو يريها نُسْخة أنيقة من كتابه الجديد :لمَاذا نسختَ كلّ هذا؟!! يعجز عن الإجابة، وعن إضاءة المسافة لهَا بين الكتابة والانتساخ " فضلاً عن أنّه هو نفسُه كان من العسير عليه استيضاح المسألة"[8].

من لذة انتساخ كتابات الآخرين، أملا في الوصول إلى إبداع كتابة شخصيّة تنعقدُ صفحات الرّواية وفصُولها، بَدءاً بمرحلة الطفولة حين تكشّفتْ موهبة النّسخ لدى الطفل الذي كانه السّارد، حتّى اللحظة التي أدركَ فيها أنّه لا يملك أيّ موهبة روائية، وأنّه سيعود إلى كتابة مواضيع الإنشاء كمَا في السّابق ؛ قدّمت هذه الروايةُ بمُتعة تتضاعفُ صورة حيَاة في الأدب وبالأدب. ستكون قراءتها إذن وقوفاً على ادّعاءات أدبية، وخدعٍ ومُخاتلاتٍ في البناء والتّصور والأساليب، ليست ضروريّة فقط في كلّ كتابة إبداعيّة ؛ بل هي ما يُمثل شرفَ الكاتب وأصالته كما يعبّر موريس بلا نشو Maurice Blanchot[9] موضوعُ الرّواية هو الإشكالُ المَركزيّ في كلّ أدبٍ عظيم، أيْ المواجهةُ بين الكتب والحيَاة. وقد وردَ ذلك عبر تيمتين كبيرتين همَا :الكتابة /القراءة، والحبّ.

تتبدّى الطفولة مَرحلةَ النّهل المحموم من الأدب، بطريقة العرب القدامَى :انتساخ كلّ ما تقع عليه اليَدُ من روائع الأدب الفرنسيّ، والذي كان يمْنحُ (الإجازة) في تلك الفترة، أستاذُ اللغة الفرنسيّة المسيو فونديز.

وفيمَا تفتح هذه المُمارسة للطفل أفقاً للمتعة بلا نظير، تؤجّجُ عليه استنكاراتٍ متصاعدة من طرَف الأسرة، ونقطاً كارثيّة في المَواد الدّراسيّة، هكذا كانت السّخرية والمُلاحظات الكريهةُ من جانب الأب والأمّ تتكرّر ".لا أحدَ من أبناء الجارَات كان ينشغل بالكتابة، لو كان هذا النّشاط مفيداً ومرْبحاً، لكان عامّاً يمارسُه الجميع"[10]، تقول الأمّ ؛ إلا أنّ الطفل يرى الأمر نعمَة وامتيازاً لم يتفطّن الآخرون إلى لذائذه، إضافة إلى عجزه المكتوم عن القراءة دون كتابة ! كتابَةُ النّصوص كانت السّبيلَ الوحيد إلى قراءتها، ما لا يستطيع كتابته وانتساخه لا يُمكن بحالٍ أن يقرَأه، علاوة على أنّ الانتساخ يبعث فِكرة امتلاك العمَل المستنسَخ " :كنت أتشرّبُ الكتب التي أستنسِخها، كانت بتدوينها على دفاتري، بقلمِي، تصير مِلكاً لي."[11] يختفي المؤلفُ بمجرّد ما يتمّ نسخ عمَله ليحلّ مكانه النّاسخُ مالِكاً للعمَل!

موضوعُ الرّواية هو الإشكالُ المَركزيّ في كلّ أدبِ عظيم، أيْ المواجَهةُ بين الكتب والحيَاة. وقد وردَ ذلك عبر تيمتين كبيرتين همَا :الكتابة /القراءة، والحبّ.

يذكّر هذا بموقف الطفلة في مستهلّ الرّواية، بمجرّد ما تضع اسمَها على بطاقةٍ تلصقها على دفاترها حتّى يصير مَا هو مكتوبٌ بين الدّفتين ملكاً لها .عالمٌ بريءٌ لا أصالة فيه ولا انتحال، لا مؤلف ولا سرقة.

هذا المنظورُ ليس بسيطاً ولا بريئاً كمَا يبدو لأوّل وهلة، ذلك أنّ الشعريّة المعاصرة من خلال تحليلها لقواعد الأجناس الأدبيّة أكّدت أنّ " الكاتبَ يصير مفعولاً لفعل الكتابة لا فاعلاً، معلولاً لا علّة، فكأنّ النّصوص تروي ذاتها، كأنّ اللغة هي التي تفكرُ، وكأنّ الموضوع هو الذّات، والكتابة هي المؤلف، بحيث لا تبقى في ميدان الكتابة قيمة كبرى لأسماء الأعلام، مثلما لا يبقى في مَجال الفكر معنى محدّد للملكيّة (...) .من هنا يصبح التقليد راعي حياة الكلام، وتصبح الكتابة استنساخاً مسترسلا، ويغدو كل مؤلف ناسخاً."[12] إلا أنّ ما كان يقوم به السّارد -طفلا -هو تحقيق المعنى الأوّل من فِعْل نَسَخَ في العربيّة " يكتبُ كتاباً عن كتابٍ حرفاً بحرفٍ، (...) أو نقلُ الشيء من مكانٍ إلى مكانٍ وهو هو"، ليصل - يافعاً -إلى المعنى الثاني "تبديلُ الشّيء من الشّيء وهو غيره " (لسان العرب) أي إزالته ليظهر فيمَا بعدُ في إيهاب آخرَ، وتجلّ آخرَ، والأمرُ من هذه الزاوية يجعل الأدبَ بطل الرّواية بمعنى مَا، إنّه أكبر من كلّ الذوات والشخوص والأسماء .يتيح هذا الافتراض إثبات معنى آخرَ تثبته العربيّة لفعل نَسَخَ هو :ألغى وأبطل وأزال، والذي يتقاطع مع الحقل

سيسقط البَطلُ مريضاً لحظة مُحاولته الانتقالَ من انتساخ الآخرين إلى كتابة مَا هو شخصيّ .سيصير عاجزاً عن القراءة، وعن الكتابة معا

الدلالي لمفهوم الكتابة كما يرد لدى فلاسفة الاختلاف .فالكتابة "ممارسة دالة تدخل ضمن مجال صراع الرغبات وإرادات القوة، بل وإرادة الإرادة".[13] وهي بهذا المعنى تأويل أو نقل لمَعانٍ (ليست أصليّة ولا ملقاةً في الطّريق، ولا سابقة لفعْل الكتابة) كما أنها تحويل لها، إبطالا وإلغاءً، أو إكمَالا لنقصْها المتجدّد دوماً.

لكنّ الوضعَ لن يستمرّ على هذه الحال، سيسقط البَطلُ مريضاً لحظة مُحاولته الانتقالَ من انتساخ الآخرين إلى كتابة مَا هو شخصيّ .سيصير عاجزاً عن القراءة، وعن الكتابة معاً، وسيغدو النّسخ بعد هذا الوضع فضيحة، بتعبير الرّواية[14].

فشِلتْ محاولة الانتقالِ الأولى، لن يتراجعَ، هكذا شجّعه المسيو فونديز (أستاذ اللّغة الفرنسيّة) سيعاودُ النّسخ، مهما اعتقد الآخرون أنّه مخطئ، وسيضرب له المَثلَ بضْونْ كيخوطي، لا يبالي بسخريّة الآخرين لأنّه مؤمن بمَا يفعل، هكذا سيُسَارع إلى نسْخ ما يوجد مِن حوله أوّلا ؛ وصفاتُ الطبيب ونشرات الأدويّة هذه المرّة، ويا للعجَب، سيُشفى تمَاماً. وستتمّ عودته إلى جنّة الأدب بنجاحٍ، لكن هذه المرّة، سيتوجّه نحو أدبٍ

آخرَ، أدب أسلافه، الأدب العربيّ، وتحديداً نحو الشّعر، وذلك لظهور مخاطَبٍ خاصّ في حياته الأدبية :المادموزيل لُورَانسَان.

3- من الحبّ إلى الشّعر:

يقع السّارد في الحبّ، وفي كتابة الشّعر معاً، بل يمكن القول إنّه يُحِبّ من داخل الشعر الذي كان يكتبه/يقرأه. المدموزيل لورَنْسَان هي مُحرّكة مشاعر الحبّ، ومُحرّكة اليد لتكتب الشّعر أيضاً .إنّ هذه الوضعيّة تعيد بوفاءٍ وضعيّة الشعراء العشّاق في الأدب العربيّ القديم وفي كل الآداب. إلا أنّ المُختلف هنا أنّ السّارد سيكتب شعراً بلغتهَا هي (الفرنسيّة) لا بلغته، سيحبّ بلغة الآخر، وباستعاراته، وتقاليده، لا بلغته هوَ وتاريخهَا الوجدانيّ.

من جديدٍ تضاء عتبة النّص المُوازي /التصديران في أوّل الرّواية في ارتباطها بدافع الكتابة ولغتها .بأيّ لغة أكتبُ، وبأيّ لغة أخاطبُ كتبي، ومَا حدودُ الاختيار في الكتابة بلغة أجنبيّة والتعبير بها، خصُوصاً إذا تعلّق الأمر بمشاعر الحب؟ وهل اختيار لغة الكتابة يتمّ دوماً بقرارٍ شخصيّ للكاتب دون القارئ أو الزّمن الثقافي بعامّة؟

يقول السّارد : "إنّ الكتابة بالعربيّة تعني التخلّي عنها، والحال أنّ أبياتي كانت موجّهة إليها، لم يكن لي بدّ من الكتابة بلغتها".[15] لا يلتفت إليكَ الآخرُ إلا إذا خاطبته بلغته وأشكالها التعبيريّة.

بزواج مادموزيل لورنسان ستتوقف كتابَة الشّعر، وسنكون ثانيّة مع صُورة أديبٍ مُشبع بتقاليد الكتابة لدى العرب القدامَى .غيابُ المخاطب المُباشر، أو الطّلب الصّريح يعني انتفاء الكتابة .»لابدّ من مخاطب يقبع أمَام القصيدة لكي تستقيم واقفة .إضافة إلى كونه لم يكن يعشقُ، كمَا هو حال الشعراء القدامى، قصائدَه أكثرَ من حبيبته.

بعد قراءاتٍ عميقة، متنوّعة في الأدب العربيّ والغربيّ، وبعد وصْف القرّاء وأحوالهم، وإثارة مَسألة القراءة، وإعَادة القراءة، والحكي الشفوي، واختيار الكِتاب أو الكُتب التي يمكن للمرء الاكتفاءُ بقراءتها بمفردها طيلة الحياة ...أيّ بعد قطع العُمر في جلّ أراضي الأدب، والتّسلح بمفاهيمه النقديّة، سيفشل السّارد في الوصول إلى كتابة عملٍ شخصيّ، وسيدرك بعد الوصول إلى السّن الضروريّة لأن يكون قد كتبَ رواية مَا أنّه لا يمتلك أيّ موهبة روائية !إلا أنّه

> المُختلف هنا أنّ السّارد سيكتب شعراً بلغتهَا هي (الفرنسيّة) لا بلغته، سيحبّ بلغة الآخر، وباستعاراته، وتقاليده، لا بلغته هوَ وتاريخهَا الوجدانيّ.

لن يتراجعَ هذه المرّة أيضاً، بل سيستمرّ في الكتابة احتفاءً بعهدِ مجيدٍ عاشه عندما كان ناسخاً بارعاً؛ عهدِ كتابة مواضيع مميّزة في مادّة الإنشاء.

بموازاةِ مع ذلك، سيتوجّه نحو دراسة الفلسفة "لكي أتدارك عبَث وجودي"[16]، يقول السّارد. ترى إلى أيّ سبيل سيقوده درسُ الفلسفة؟ سيتفق أساتذته (الذين لا يتفقون حول شيء) أنّه لا يكتب مواضيع فلسفيّة تستجيب لمقتضيات التّحليل المنطقيّ ذي اللغة الدقيقة، بقدر مَا يكتب قصائدَ نثرٍ، "كانوا هم أيضاً على طريقتهم يصدّونني عن الأدب أو بالأحرى، يعيدونني إليه."[17]

وبإتباع قواعد السّرد الضمنيّة، سيلتقي طالبُ الفلسفة، مع مخاطبَته أثناء فترة نظم الشّعر والنّهل من الأدب، مادموزيل لورنسان، وقد صارت هذه المرّة زوجة أستاذ اللغة الفرنسيّة المسيو فونديز. يلتقيها ثانيّة، وسيندم على إخبارها أنّه يدرُس الفلسفة" لأنّ صورة الميسيو هاليفي، أستاذ الفلسفةَ حامت بيننا."[18]

لا فكاك لهذا الأديب الشّاب من الأدب وكلّ ما يُحفز عليه. ها هو ذا يعود إليه، أو بتعبيرِ أدقّ يجده أمامَه مباشرة عندما يودّ سلكَ طريق آخر. لحْظة التفاته الجدّي نحو درْسِ الفلسفة لامسَت شفتاه -ولأوّل مرّة ودون قصدِ- أوجهَ الأدب، وتحديداً وجنته النديّة: الشّعر.

ثمّ ماذا حَدثَ بعدَ ذلك؟ هل عانقَ الأدبَ وتخلّى عن الفلسَفة؟ تنتهي الرّواية وفي ذهن القارئ يرنّ قوياً هذا السّؤالُ الذي يدلّ على التعلّق بالحكاية ومَا بعدها. ومثل أيّ كاتبٍ كبير، كيليطُو لن يجيب، سيترك هذا السّؤال وأسئلة أخرى لكي يكملها القارئ ويعيد بناءها في الرّواية. جميعُ العباقرة يدْعُون قرّاءهم لإتمام جُملهم، واكتشاف مَا أشاروا إليه ضِمناً، ولم يكتبوه.

> تنتهي الرّواية وفي ذهن القارئ يرنّ قوياً هذا السّؤالَ الذي يدلّ على التعلّق بالحكاية ومَا بعدها.

يبدو أنّه قبل الفصلِ المعنون بالعِقد، كان ممكناً للرّواية أن(تنتهي)، لم تعد هناك من أزمة، أو إذا شئنا، العقدة وجدتْ حلاً لها، إلا أنّه بإدراج فصْل العِقد (وانفراطه) تضاعفتْ الاحتمالات التي تقود إلى النّهاية، صار احتمالُ نسْخِ الرّواية لا إعادة قراءتها فقط وارداً للتأكد من نهايتهاص!

نداء البياض:

ضِمن صُورة الأديب الّتي كانت تتشكّل عبر فصُول الرّواية وردت

إشارةً لافتة للانتباه، إلا أنّها لم تتطوّر رغم أهميّتها، يقول السّارد : "أثناء العُطل كنت أستمرّ بشكل طبيعيّ تماماً في النّسخ لحسَابي الخاصّ. كنت أقضي أيّام الصّيف الطويلة الخانقة في نسخ الكتب المدرسيّة، كانت أمّي فخورة أن ترَاني أعملُ دونَ انقطاع، أبي لم يكن يقول شيئاً، لكنه كان يرميني بين اللّحظة واللّحظة بنظرة متّهمة، خصوصاً حين يراني أرسُمُ، فعلٌ كان يبدو له دون شكٍ عابثاً، لا علاقة له بالانضباط العلميّ للدراسة، وبالفعل لم أكن أقنَع بنسخ النصوص، كنتُ كذلك أستنسخ أحياناً الصّور التي تصاحبها (...) أبي رغم تحفظاته لا يمنعني من الرسم (...) كان يتساءل في سرّه بماذا ستسَاعدني مُمَارسة الرّسم والكتابة في مهنة الطب التي كان يوجهني إليها."[19]

إلى جانب نَقلِ المكتوب حرفاً بحرفٍ إلى دفاتره، كان السّارد يقوم أيضاً برسم صُورِ الأشخاص والأشياء المرافقة، غير أنّ فاعليّة الرّسم هذه لم تتطوّر في الرّواية، كمَا لم يعدِ السّارد إلى ذِكرها .متى توقّفَ عن الرّسم، ولمَاذا؟ وكيف استطاع الاستغناءَ عن الصّورة والاكتفاء بالنّسخ في زمن غدت فيه الصّورة طاغيّة، وغير منفصلة عن معنى المكتوب في

إنّ تخويل الإبداع الروائيّ أوالشعريّ سلطة التفكير في قضايا نقديّة أو فلسفيّة عامّة لممّا يقويه، ويمنحه الاستثناء والفرادة.

العالم؟ ما المَكسبُ الذي حققه بالسّعي إلى التعبير باللغة، بالأدب فقط؟ أليس هذا موقفُ العرب القدمَاء، تخلوا عن الصّورة(كانت محرّمة؟)وحققوا ذواتهم في أدبٍ فريدٍ؟ لكن في مسَاره هو المُخالف في الزّمن والوعي لمسَار الأديب العربيّ القديم، سيبقى هذا السؤال مَشروعاً ومُشرَعاً :كيف طردَ النّصُ الصّورة، والأديبُ الرّسامَ، ولماذا؟ أسئلة لا تنفصلُ عن اهتمام كيليطو الفاتن بقضاياها الكبرى في الثقافة العربيّة القديمة، حيث النّصوص لا وجَه لمؤلفيها، وحيث السّجع، والألعاب اللفظيّة، والبديع هي مجال تصوير النّص العربيّ وتشخيصه.[20]

لا أثيرُ هذه الملاحظات إلاّ من أجل الإشارة إلى عمَل روائيّ سابق لكيليطو بطله الصّورة ؛ يطرح بين نصوصه السّؤال حول تعامُل ثقافة تقليديّة مع أولى مظاهر الحداثة، وتحديداً مَا ارتبط منها بالتّشخيص والتصوير. إنّ تخويل الإبداع الروائيّ أوالشعريّ سلطة التفكير في قضايا نقديّة أو فلسفيّة عامّة لممّا يقويه، ويمنحه الاستثناء والفرادة .وإذا كانت رواية حصَان نيتْشه (وإبداعُه بعامة) تعيد بالذاتِ خاصّ مُساءلة المفاهيم التي عايشها كيليطُو ناقداً ؛ كمفاهيم

الكتابة، النّسخ، المؤلف، إعادة القراءة... فإنّ ممارسته النقديّة هي الأخرى تعصف بالصّرامة المنهجيّة والترسانة النظريّة، الآلية، في مقاربة النّصوص. يمْحو معرفته النظريّة، إذا شئنا ينساها)ليكتب نقداً مسكوناً بنفس حكائيّ -سرديّ قويّ، قائم على لغة شيّقة متآخيّة مع لغته مبدعاً، بهذا الصّنيع يمنح القرّاء في نقده متعة مزدوجة كمَا صرّح **عبد الكبير الخطيبي**، " متعةُ قراءة هؤلاء الكُتاب ومتعةُ قراءته هو بصفته ناقداً أدبيّاً. إنّها متعة يقظة وماكرة :إنّها الابتسامة المقلقة لهذا المُحلّل."[21]

إنّ مناقشة قضايا الأدب إبداعياً مُمارسة راسخة في إبداعات عالميّة عريقة، وجدت تفجرّها النظريّ الأوّل في العصر الحديث مع الرومانسيّة الألمانيّة التي كان هدفها أن تصير النظريّة إبداعاً .ثم تحضر بعد ذلك ومن خلله كتابات وأسماء عالميّة، لها المَهابة والبهاء، بورخيس Borge≤ ، أو إمبرتو إيكو Umberto Eco ، أو إيتالو كالفينو Italo Calvino... وللأسلاف العرب بذخُ إبداعٍ يستعصي على المقارنة، التوحيديّ، أو الجاحظ، أو المعريّ.. كتابات تستلزم تحيّة خاصة على العتبات.

إنّ مناقشة قضايا الأدب إبداعياً مُمارسة راسخة في إبداعات عالميّة عريقة، وجدت تفجرّها النظريّ الأوّل في العصر الحديث مع الرومانسيّة الألمانيّة

وحيويّة ترسيخ مثل هذا التصور في الكتابة الإبداعيّة المغربيّة والعربية تجعل هذا الأديب -الذي نكتشف بعض السّر لما يقوم به مكتوباً في اسمه (qui-lit-tot) -* مندرجاً في زمن خاصّ هو زمن العمَل الأدبي (l'oeuvre) ، وما يفرضه من إيقاع للاشتغال ومن اختيار للغة، أو موضوع الكتابة، وهكذا فلا عجَبَ أن يَخرُج نصّ بالفرنسيّة عن آخر بالعربيّة، أوقصّة عن مقالٍ نقديّ، وهو مَا انتبه إليه مُترجم أعمَاله الكاملة عبد الكبير الشرقاوي الذي كتب في تقديمه لهذه الترجمَات" :الكتابَة السرديّة عنده لم تكن أبداً محدودة بحدود اللغة، أو بحدود السّرد نفسه، وبالعكس، قد تنبجس قصّة من منعطف دراسة أو مقالة، كما قد يتطوّر مشهد سردي إلى مقالة أو دراسة، ويبدو أحياناً من الصّعب، عند المهووسين بالتصنيف، الفصلُ بين المقالة والسّرد، وبين البحث الأدبيّ والتخييل، لكن وراء ذلك كلّه توجد كتابة مُتفردة تتخطى حاجز الأنواع وتتأبى على التصنيف."[22]

الهوامش :

1- عبد الفتاح كيليطو، حصان نيتشه، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى،.2003.

* - تثير قراءات عبد الفتاح كيليطو وتأويلاته المتفردة لنصوص متنوعة وأسماء متباعدة من الثقافة العربية والعالمية(المقامات، ألف ليلة وليلة، لسان آدم، الجاحظ، المعرّي، بورخيس، ثيربانطيس، رولان بارت، دانتي، جورج بيرك، ابن رشد، المنفلوطي...) غرابة آسرة ومفاجئة بمكانها المعرفي وبأسئلتها المتجددة، تجعل القارئ ينتظر بلهفة إصداره الجديد، بل ويأمل أن تحظى أحد الأسماء الشهيرة أو الإشكالية (المتنبي، أو التوحيدي، أو ابن عربي مثلا)أو أحد مجالات الثقافة العربية القديمة أو الحديثة بتأمله .

2- الرواية، ص.182 .

Gérard Genette, **Seuils, Coll**. Poétique, Seuil, 1987, p.7. -3

4- عبد الفتاح كيليطو، **الكتابة والتناسخ** مفهوم المؤلف في الثقافة العربية، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار التنوير للطباعة والنشر لبنان والمركز الثقافي العربي المغرب، الطبعة الأولى، .1985،

*-.أيّاً كانت اللغة التي تتكلّمها كتبي، فأنا أكلّمها بلغتي" .**مُونتيني** (1533-1592) **Montaigne**.

*- "لغاتٌ أخرى؟ لكن فقط لأهرَبَ من لغتي، بالواسطة غير المباشرة لانعدام المهارة". **إلياس كَانيتّي** (1905-1994) **E lias Canetti**. حاز على جائزة نوبل للآداب لسنة.1981

*- بالإضافة إلى أنّ هناك بعض الكتاب العرب المعاصرين الذين هم وفيما يكتبون عملهم الشخصي يفكرون في نفس الآن في مترجمهم المحتمل، فيعملون على تيسير مهمته باجتنابهم بعض التعابير أو الإحالات التي قد لا تتلاءم مع أسلوب لغة أخرى، هناك في المقابل بعض الكتاب الأوروبيين الذين يؤلفون أعمالهم بلغة ما وفق الجنس الأدبي، ف**صمويل بيكيت** مثلا كتب معظم رواياته باللغة الإنجليزية، ومعظم مسرحياته باللغة الفرنسية، أو**ميرسيا إلياد** الذي كان يكتب رواياته باللغة الرومانية وبحوثه العلمية أو الأكاديمية باللغة الفرنسية .إلا انه توجد أيضا حالة الروائية **كارين بلكسن** التي كانت تؤلف باللغة الإنجليزية ثم تترجم لنفسها إلى اللغة الدنماركية .ملاحظة تحفز على التساؤل العميق عن علاقة الكاتب باللغة (لغته/لغاته) والترجمة.

5 - عبد الفتاح كيليطو، **لن تتكلم لغتي**، دار الطليعة للنشر، الطبعة الأولى 2002 ، بيروت.

* تتمّ بسرعةٍ ترجمة كلّ كتابات عبد الفتاح كيليطو باللغة الفرنسيّة إلى اللغة العربيّة، بل من النصوص ما يُترجم بتزامن مع تحريره من طرف المؤلف، ونجد بعض الأحيان أكثر من ترجمة لنفس النص، ناهيك عن إعادة ترجمة نفس العمل من طرف المترجم الواحد، لكن في المقابل لا نجد ترجمة لأحد نصوصه المكتوبة بالعربية - على أهميتها -إلى لغات أخرى ، اللهم ما يكتبه المؤلف باللغة الفرنسية !!!

Roland Barthes, le plaisir du texte, ed, du seuil. .1973p.17 - 6

7- يقول ابن عربي في كتاب **الفتوحات المكية**" : "بنيت كتابي هذا بل بناه الله لا أنا على إفادة الخلق، فكله فتح من الله تعالى : "**الفتوحات المكية**، المجلد الرابع، ص .74 وعن كتاب **فصوص الحكم** يقول: "رأيت الرسول(ص)في المنام فقال لي هذا كتاب فصوص الحكم خذه واخرج به إلى الناس" . **فصوص الحكم**، تحقيق أبو العلاء عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الثانية،.1980،

8 - الرواية، ص.157 .

Maurice Blanchot, **De Kafka Kafka**,Gallimard.1982 p 22 -9

10- الرواية، ص.157.

11- الرواية، ص.165.

12- عبد السلام بن عبد العالي، **ثقافة العين وثقافة الأذن**، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، 1994 ص 66 .

13 - عبد السلام بنعبد العالي، **في الترجمة**، سلسلة شراع، العدد 40 .1998 ص 25.

14- **الرواية**، ص 170 .

15- الرواية، ص 175.

* أجاب **عبد الفتاح كيليطو** عن سؤال :لماذا لم تنشر شيئا عن الأدب الفرنسي قائلا :لم يطلب منّي أحد ذلك.

Deux Cents livres une caravane, un catalogue de l'édition : l'édition marocaine 1999, p. 81.

16- الرواية، ص.191.

17- الرواية، ص.191.

18- الرواية، ص 191.مادموزيل لورانسان هي أستاذة اللغة الفرنسية في الأقسام العليا، " أثناء فترة الاستراحة تكون مصحوبة دائما بالمسيو هاليفي أستاذ الفلسفة وزميلين أو ثلاثة آخرين". الرواية ص 172 .

أمل السارد في الظفر بنظرة وابتسامة من مادموزيل لورانسان (بتأويل ما من الأدب) وفيما كان يخشى دوما أن تحول دونه الفلسفة، أدرك أن هي التي تقود إليه؟

19- الرواية، ص.159 .

20- الرواية، رواية خصومة الصور، ص.28 .

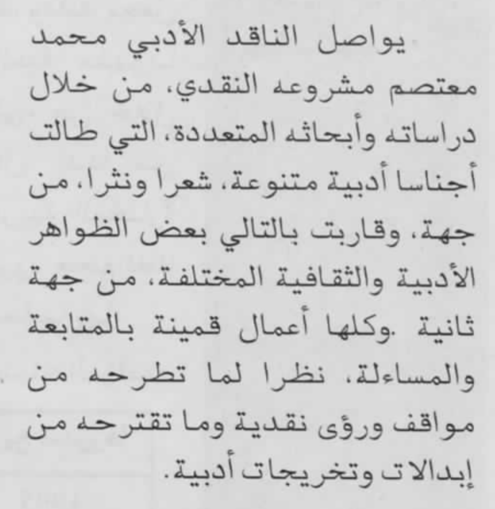
21- عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، دراسات في الأدب العربي، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الثالثة،1997 ، ص.6 .

*- نتأول أيضا بعضا من هذا السر بالانتباه إلى كون كيليطو قارئا كبيرا، قارئا لكل شي، موقعه مضع ضوءاً، في حوار معه قال :

" في لحظة ما ينتابنا الشعور أننا قرأنا كل شيء".

22- الرواية، ص7 .

أحمد زنيبر

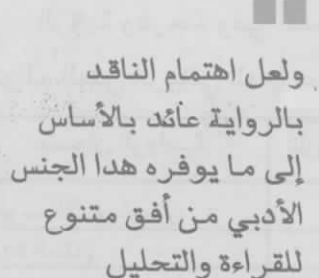


"الرؤية الفجائعية في الرواية العربية نهاية القرن العشرين"*

الموضوع والمنهج

يواصل الناقد الأدبي محمد معتصم مشروعه النقدي، من خلال دراساته وأبحاثه المتعددة، التي طالت أجناسا أدبية متنوعة، شعرا ونثرا، من جهة، وقاربت بالتالي بعض الظواهر الأدبية والثقافية المختلفة، من جهة ثانية .وكلها أعمال قمينة بالمتابعة والمساءلة، نظرا لما تطرحه من مواقف ورؤى نقدية وما تقترحه من إبدالات وتخريجات أدبية.

وفي هذا السياق الثقافي المتنوع، يأتي كتاب" الرؤية الفجائعية في الرواية العربية نهاية القرن العشرين "مشكلا بذلك، إضافة نوعية في حقل الأبحاث والدراسات النقدية، التي أولت عناية بالإبداع الروائي العربي، خاصة، عبر ملامسة جادة لبعض نصوصه وقضاياها، تحليلا وتأويلا.



ولعل اهتمام الناقد بالرواية عائد بالأساس إلى ما يوفره هذا الجنس الأدبي من أفق متنوع للقراءة والتحليل

ولعل اهتمام الناقد بالرواية عائد بالأساس إلى ما يوفره هذا الجنس الأدبي من أفق متنوع للقراءة والتحليل، بدءا من تمثل عمليات الملاحظة والوصف من جهة، ومرورا بضبط تقنيات وآليات الرصد والاستقصاء من جهة ثانية، وانتهاء باستلهام الأبعاد الموضوعاتية والجمالية في هذه الرواية أو تلك، من جهة ثالثة.

وتأتي أهمية هذا الكتاب النقدي، في ما يطرحه من مواقف وأفكار تمس عمق العمل الروائي المدروس، لغة وتركيبا ودلالة، وفي تنوع المقاربات النقدية التي انطلق منها المؤلف، تصورا ومنهجا.

ولتسليط الضوء على موضوعة" الفجائعية "ومدى حضورها في الرواية العربية، كمشروع لهذه الدراسة، بحثا ومساءلة، وضع الناقد خطة منهجية تسعى إلى تحقيق جملة الأهداف المسطرة سلفا، سواء تعلق الأمر بتحديد مفهوم الفجائعية أو تعلق بحصر المتن المعتمد، دون أن تغفل الدراسة طرح الأسئلة الجوهرية

التي تستهدف الإجابة عنها لاحقا، من قبيل سؤال الهوية وسؤال المصير وسؤال الثقافة والمثقف وغيرها كثير.

يقول المؤلف في مقدمة الكتاب" :تنطلق هذه الدراسة في الرواية العربية على مشارف الألفية الثالثة، من الإجابة على سؤال هام مفاده البحث عن القيمة والدور اللذين تتمتع بهما الحياة .طرح هذا السؤال يندرج ضمن مجموعة من الآراء المستحدثة، المشككة في قيمة الأدب في الألفية الثالثة ويندرج ضمن الآراء التي لا ترى للأدب دورا في الحياة القادمة حيث الهيمنة للمعلوماتية، وكأن الأدب لم يعد قادرا على خلق شبكات تواصلية، ولا يقدر على التعبير عن هموم الناس وهواجسهم .وأن الأدب القادم سيعاني من الحاجة إلى قارئ، وبالتالي ستبور سوقه وتكدس تجارته" (ص7). وهو سؤال من بين أسئلة عدة مشروعة تجعل الدراسة جديرة بالقراءة والمحاورة مع استجلاء طبيعة المقاربة النقدية، من خلال ما تقترحه من أجوبة ممكنة أو لا ممكنة أيضا.

لقد كان لزاما على الناقد، وهو يقصد معالجة هذه الإشكالية الكبرى، أن يحصن نفسه ضد الانطباعية والتعميم وأحكام القيمة، وذلك بجعل مفهوم الرؤية الفجائعية مفهوما إجرائيا بالدرجة الأولى، من خلال دراسة تطبيقية تطال عددا من النصوص الروائية العربية المختارة تعكس، بطريقة أو بأخرى، حجم تلك الرؤية ودرجة وعي أصحابها بها.

"
دراسة تطبيقية تطال عددا من النصوص الروائية العربية المختارة تعكس، حجم تلك الرؤية ودرجة وعي أصحابها بها.
"

ولعل الجدول الموالي يقربنا من عوالم المتن الروائي الذي اعتمده المؤلف :

الكاتب	البلدة	عنوان الرواية	تاريخ صدورها
حسونة المصباحي	تونس	هلوسات ترشيش	1995
واسيني الأعرج	الجزائر	سيدة المقام	1995
أمين معلوف	لبنان	سلالم الشرق (مترجمة)	1996
محمد الأشعري	المغرب	ننوب الروح	1996
إدوار الخراط	مصر	-يقين العطش - تباريح الوقائع والجنوب	1996 1998
زهور كرام	المغرب	جسد ومدينة	1996
عمر والقاضي	المغرب	رائحة الزمن الميت	2000
محمد عزالدين التازي	المغرب	ضحكة زرقاء	2000
محم صوف	المغرب	دعها تسير	1997
سحر خليفة	فلسطين	الميراث	1997
مؤنس الرزاز	الأردن	- حين تستيقظ الأحلام - مذكرات ديناصور - جمعة القفاري	1997 1994 1990

يتبين للقارئ من الجدول أعلاه، أن النصوص الروائية المعتمدة في التحليل مثلت مناطق عربية مختلفة، فاز منها المغرب بالقدح المعلى، كما اختلفت تواريخ صدورها، التي امتدت من سنة 1994 إلى عام 2000 إضافة إلى التفاوت المفترض على مستوى البناء والمحتوى ؛ غير أن هذا التفاوت وذاك الاختلاف سرعان ما يتلاشيان حين تجعل هذه الروايات الرؤية الفجائعية مفهوما إجرائيا، حيث" الحديث عن الصدمات المتتالية التي تلقتها الذات العربية في المنتصف الثاني من القرن الماضي" (ص15) .

ولعل رواية" سيدة المقام "التي استقى منها الناقد تعريفه بالرؤية الفجائعية تعد، حسب رأيه،" أفضل مثال لدراسة الفاجعة بكل مستوياتها المذكورة" (ص11) .إذ الحديث عن عزلة المثقف وشعوره بالتهميش والمحاصرة ؛ بل وإحساسه بالدونية واللاجدوى واكتوائه بنار الغربة والضياع وضغط الزمان ..وما إلى ذلك مما انطبع جليا، في أسلوب الكتابة، صيغة وخطابا.

وإذا كانت الرواية" الذكورية "قد حظيت بنصيب الأسد، في هذه الدراسة ؛ فإن الرواية" النسائية "حظيت هي الأخرى باهتمام الناقد،

وإذا كانت الرواية" الذكورية "قد حظيت بنصيب الأسد، في هذه الدراسة ؛ فإن الرواية" النسائية "حظيت هي الأخرى باهتمام الناقد

وتحديدا من خلال تجربتي الفلسطينية سحر خليفة والمغربية زهور كرام .وهكذا تم بحث الرؤية الفجائعية في ما كتبته المرأة روائيا، من خلال الإحالة على مختلف الصراعات والصدمات التي واجهتها المرأة أو تواجهها مع الرجل حينا، ومع الواقع حينا آخر، ومع الذات الفردية أحيانا أخرى .ومن ثمة، تأتي الإشارة، تلميحا وتصريحا، إلى ما تجسده المرأة العربية من تطلعات إلى الحرية والانعتاق ونشدان السلم والاستقرار النفسي والاجتماعي في آن.

غير أن الرؤية الفجائعية المتحدث عنها، في هذه الدراسة النقدية، لم تكن لتتضح معالمها لولا توقف الناقد عند بعض المفردات الدالة على تدهور وانحدار في مسار الشخصية الروائية داخل كل رواية من الروايات المعتمدة، وهي شخصيات متعددة ومتنوعة (أب، أم، ابن، مثقف، زوجة، راقصة، مريض، أستاذ، مواطن..) وهو ما شكل في النهاية المعجم الدلالي، الذي قامت عليه الرؤية الفجائعية في المتن المدروس ككل .فلا غرابة إذن أن نجد ألفاظا وتراكيب تحيل إلى التفجع والتأوه والحسرة والأزمة والارتداد والاهتزاز

والهبوط والقنوط والضيق والتمزق ثم الرغبة في الخلاص والانتحار ...مما يعمق حضور هذه الفجائعية وإن بنسب متفاوتة.

يقول الناقد، في إشارة منه إلى أثر الفاجعة على النص الروائي مثلا" : من آثار الفاجعة على اللغة وأسلوب الرواية استعمال الكاتب على لسان الشخصيات الرئيسية ألفاظ التوجع والتضجر وأسلوب النداء سواء أكان نداء الميت (صورة من صور الندبة) أو نداء الحي .وقد أحصينا في الرواية اسم فعل التضجر (أف) فبلغ تكراره أربعين مرة متبوعا بعلامات التعجب، وجملة تدل على التذمر واللاجدوى، مثل..." (ص 150) .

إن غاية الناقد محمد معتصم لم تكن بحثا إحصائيا لما تطارحه الكتاب العرب من عبارات دالة على الفجائعية فحسب ؛ وإنما توجهت عنايته أيضا إلى استخبار مكامن القوة والضعف لدى الشخصيات، التي تقدمها هذه الرواية أو تلك، بخصوص الوقائع والأحداث التي تمر بها، سلبا أو إيجابا.

ومن أجل تعميق الرؤية النقدية، في هذا العمل، توسل الناقد ببعض الصيغ والمشاهد التي تعكس، بشكل أو بآخر، مواقف وآراء الروائيين من القضية المطروحة، على مستوى الواقع والإبداع، وفي محاولة للإجابة عن سؤال جدوى الأدب ودور المثقف كاتبا ومبدعا في ظل مجتمع خيمت على سمائه سحب كثيفة من الفجائع والمواجع أمطرت، في النهاية، سلسلة من الانهيارات والانكسارات انعكست بالضرورة على العالم الخارجي وعلى الذات معا. يقول المؤلف" : تأتي الفاجعة من الهوة الفاصلة بين الذات كمشاعر خاصة وحميمة تحمل كل الخاصيات المحددة للذات الواحدة، وبين العالم الخارجي الذي يخالف الذات" (ص156) .

> تأتي الفاجعة من الهوة الفاصلة بين الذات كمشاعر خاصة وحميمة وبين العالم الخارجي الذي يخالف الذات"

وفي سياق التحليلات والتأويلات التي قدمها الباحث، نجد فكرة" الإحباط "مثلا، في رواية (هلوسات ترشيش) لحسونة المصباحي، دالة على" الإحباط الذي يستشري في أوصال الذات العربي" (ص 16). وأن مطمح "التسامح والتعايش" في رواية (سلالم الشرق) لأمين معلوف، غاية" لايمكن تحقيقها إلا في ظل الشروط التاريخية والسياسية والثقافية والعرقية المتوازنة" (ص39)، وأن جدوى" الرحيل "بأبعاده المختلفة، تيها وألما وحيرة وضياعا، في رواية

(جنوب الروح) لمحمد الأشعري، لم يكن غير تمجيد" للموت كحقيقة عليا" (ص 48) . ؛ بل إننا نجد الناقد، في أسيقة أخرى، يعتبر" الجنون وتباريحه "في رواية إدوار الخراط آتيان من" الشعور بالعراء والهوة السحيقة التي ينحدر إليها العالم وعجز الإنسان/الكاتب عن التغيير والالتقاء بالروح الإنسانية إلى ما تستحق من مراتب عليا، وتوعية الأذهان وتنقيتها" (ص66). إلى غير ذلك من الشواهد والأمثلة المستقاة، في ذات الوقت، من واقع ومتخيل الروايات المدروسة.

وهي التقاطات ذكية، بقدر ما تقرب القارئ من عمق الصورة الفجائعية، من خلال بسط مظاهرها ورصد تجلياتها، بقدر ما تكشف عن أصالة نقدية ورصانة منهجية يتمتع بهما الناقد صاحب الدراسة.

وتبعا لذلك، شكلت مختلف العوائق الاجتماعية والسياسية والعقدية وغيرها عاملا أساسيا من عوامل الإحساس بالفاجعة لدى الكتاب العرب في نهاية القرن الماضي وبداية الألفية الثالثة .إحساس سرعان ما تعاظم وتضاعف نتيجة توالي الهزائم والخيبات على مستوى الوطن وعلى مستوى الذات .ومن ثمة، جاز للناقد محمد معتصم أن يقول" : إن الرؤية الفجائعية موقف فكري وإبداعي من مرحلة زمانية كان فيها النهوض كحمل كاذب زاد من ثقل الشعور باليأس في الذات/الذوات العربية .ولتجاوز الهزيمة تداولت الكتابات حلي التغيير الثوري وإصلاح ما يمكن إصلاحه" (ص 16) .

ولم يفت الناقد محمد معتصم، أثناء تعقبه لموضوعة الفجائعية في الروايات العربية المقترحة، أن ينوه، في إشارات واضحة، مركزة أحيانا ومفصلة، بفنية الكتابة وجماليتها لدى أصحابها، وبالتالي إمكانية الحديث عن تنوع في طرائق صيغ الحكي لديهم وذلك باعتماد الذاكرة والاسترجاع الزمني تارة، وعلى التجريب والمغامرة السردية تارة أخرى.

وسواء تعلق الأمر بالحكي المباشر أو الحكي غير المباشر، وضمنه ما وصف بالحكي الانتقادي ؛ فإن الناقد يلمح، بهذا المعنى أو ذاك، إلى دور الروائي في تنويع خطابه بما يمتلكه من مهارات التجريب، حيث تنوع السرد وجمالية الوصف وشعرية اللغة واقتراف العجيب والخرافي وما إلى ذلك من تقنيات السرد وأنماطه، التي ترتقي بالعمل الفني بناء وتركيبا ومحتوى.

إن الرؤية الفجائعية موقف فكري وإبداعي من مرحلة زمانية كان فيها النهوض كحمل كاذب زاد من ثقل الشعور باليأس في الذات/الذوات العربية.

وهكذا، عن رواية (جنوب الروح) يقول الناقد محمد معتصم معلقا" : وأهم ميزة جمالية وفنية في هذه الرواية الناضجة لمحمد الأشعري الوصف الدقيق الذي يتتبع التفاصيل ويدون جزيئات دون كلل أو تعب .في الوصف أبان محمد الأشعري عن قدرة هائلة في الكتابة البصرية، الكتابة بالعين التي لا تغفل"(ص 49).

وعن رواية واسيني الأعرج يقول موضحا : "في (سيدة المقام) يتلون السرد بالرؤية الفجائعية فيتخذ مظاهر متعددة، من تلك المظاهر : السرد المتدفق / الوصف المسرود / التداخل والتداعي"(ص 151) .دون أن يغفل الناقد الحديث عن باقي المكونات الأخرى للعمل الروائي كبنية الفضاء، بمكانه وزمانه وعلاقتهما بالشخصية الروائية، التي تعتبر" عنصرا فاعلا في تطوير الحكاية وفي نقل أفكار الكاتب الموضوعي" (ص 185).

ولعل الكاتب الأردني مؤنس الرزاز، كان خير مثال يستشهد به الناقد محمد معتصم في نهاية عمله محيلا إلى الجهد الإبداعي الذي تميز به الروائي في بناء الشخصية الروائية وفي تمكنه من مهارة" التنويع الخطابي "وهي بحسب رأيه" مهارة تقع تحت طائل التجريب الروائي العربي. والتجريب الروائي كان عبارة عن ردة فعل على الرواية العربية الرتيبة التي تقف عند الواقع تصفه وتنقله دون روح. أي تحوله إلى مادة ميتة لا حياة فيها ولا" ماء "كما يقال .وكان عبارة عن ردة فعل على الرواية الرومانسية وللرواية الواقعية التي تصارع الطواحين .ولا تؤثر على القارئ أو تغير في الواقع وفي سلوك المجتمع" (ص184) .

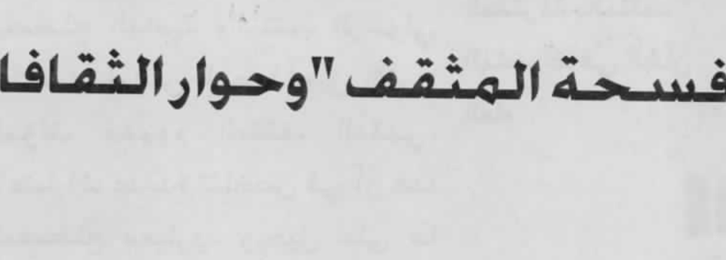
إجمالا، يمكن القول إن الناقد محمد معتصم، بهذا العمل النقدي الهام يكون قد قدم خدمة جليلة للثقافة العربية، ومكن قارئه ومتلقي منجزه من فسحة أدبية ونقدية قصد التأمل والمتابعة والمحاورة، بشأن ما طرحه من مواقف وآراء إزاء الموضوعة المقترحة حول الرؤية الفجائعية في الرواية العربية نهاية القرن العشرين، وفق منهج تحليلي زاوج بين النظرية والتطبيق.

فهنيئا للناقد محمد معتصم بجائزة المغرب للكتاب 2005 ، وهنيئا للقراء بهذا العمل المتميز الجاد .

إحالـــة:

*محمد معتصم : الرؤية الفجائعية في الرواية العربية نهاية القرن العشرين، أزمنة للنشر والتوزيع، الأردن 2004.

> التجريب الروائي كان عبارة عن ردة فعل على الرواية العربية الرتيبة التي تقف عند الواقع تصفه وتنقله دون روح.



عزالدين الخطابي

"فسحة المثقف "وحوار الثقافات

إن المتتبع لأعمال أحمد شراك يحس لأول وهلة، بأن للباحث مشروعا يروم إنجازه ؛ ونقصد بذلك، المساهمة إلى جانب باحثين آخرين، في التأسيس لسوسيولوجيا الثقافة والمثقفين .ويكفي سرد عناوين مؤلفاته لتأكيد هذا الانطباع، فمن" الثقافة والسياسة "إلى" فسحة المثقف "مرورا" بمسالك القراءة "و"سوسيولوجيا التراكم الثقافي"، هناك فعلا مسار مترابط الحلقات .فما هي الإضافة التي قدمها مؤلفه الجديد؟[1]. وبأي معنى نتحدث عن فسحة المثقف في زمن العولمة الثقافية وتنافس الهويات والثقافات ؟

> أي معنى نتحدث عن فسحة المثقف في زمن العولمة الثقافية وتنافس الهويات والثقافات ؟

1- خريطة

تتوزع مساحة الكتاب على ثلاثة فضاءات أو فصول .وقد ناقش المؤلف في الفصل الأول ما دعاه بخطاب النهاية، مستأنسا بأطروحات ريجيس دوبري وفرنسيس فوكوياما .كما تعرض لوضع المثقف العربي وموقعه بين فسحتي البداية والنهاية وهل هو فاعل أم منفعل، متوقفا عند أطروحة المثقف المتشاكس ومدى تجاوزها لكل من مثقف البداية والنهاية .أما في الفصل الثاني، فقد حلل علاقة المثقف بالمؤسسة وتحديدا المؤسسة التعليمية، وذلك من خلال استنطاق معطيات خطاب هامشي هو الغرافيتيا, [الكتابة على الجدران] ما الهدف من هذه العملية، فهو قياس مدى حضور وفاعلية المثقف وسط الشباب المدرسي، كمثقف يناضل من أجل قيم ومبادئ العقلانية والديمقراطية .وسيؤكد المؤلف بهذا الصدد، على إخفاق هذا الأخير وبروز مثقف بديل، سيدعوه بالمثقف الأصولي أو الفقهي الجديد.

وفي الفصل الثالث، قام برسم

ملامح هذا المثقف الجديد، الذي انتقل من اللحظة الدعوية إلى ممارسة العنف وبذلك أخذ صفة" المثقف الإرهابي ".بالمقابل هناك نوع آخر من المثقفين، وهو" المثقف الإحلالي "المدافع عن الحجج التي تقدمها القوى العظمى وعلى رأسها الولايات المتحدة الأمريكية، لتبرير احتلالها لبلدان مثل العراق وأفغانستان، باسم التحرير والديمقراطية وحقوق الإنسان .وبذلك سيكون ناطقا باسم سيده .وتظل القضايا الواردة في هذه الفصول مؤطرة بإشكالية أساسية، تتعلق بفعالية ووظيفة ودينامية واستراتيجية المثقف، وهي الإشكالية التي يمكن صياغتها كالآتي : هل يتعين، في ضوء الأحداث المتفاعلة محليا وكونيا، خصوصا بعد أحداث 11 شتنبر 2001 بنيويورك وواشنطن تبني أطروحة البداية أم أطروحة النهاية، بخصوص فعالية المثقف ؟

2 - تحديدات:

2.1. فسحة البداية :

تقترن أطروحة البداية بمفهوم المثقف المنخرط في الفاعلية الاجتماعية والتاريخية والهادفة إلى تغيير واقعه(المثقف العضوي حسب تعبير غرامشي) وأيضا بمفهوم المثقف الملتزم (بالمعنى الذي حدده سارتر)، أي المندمج داخل الحركة الجماهيرية. وفي المجتمع العربي والإسلامي، برزت مفاهيم مغايرة من الناحية الاصطلاحية، لكنها تحمل نفس المدلولات تقريبا، ومنها : مصطلح الداعية والمثقف الرسولي .وكبديل لهذين المصطلحين اقترح المؤلف مفهوم المثقف الفقهي، لاعتبارات عديدة تتلخص في أن هذا المصطلح معياري، ويحيل على ما ينبغي أن يكون، لذلك صنف تحت لوائه كلا من المثقف اليساري والإيديو-إسلامي. وهو يحيل على تعدد الاجتهادات والرؤى، كما أنه أقل صدمة بالنسبة للأذن، مقارنة بمصطلح رسولي الذي يتداخل فيه المقدس بالدنيوي[2].

وفي جميع الأحوال، فإن هذه المفاهيم تلتقي عند أطروحة الأصل المقترنة بالمثقف المنخرط في الشأن العام والمعانق لقضايا الواقع الاجتماعي والسياسي والداعي إلى تغييره .وهو ما سيتم انتقاده ضمن أطروحة النهاية.

2.2. فسحة النهاية :

إنها الأطروحة التي دافع عنها كل من ريجيس دوبري وفرنسيس فوكوياما، وهي ترتبط بمناخ جيو-سياسي، تمثل في انهيار الاتحاد السوفياتي وسقوط جدار برلين

هذه المفاهيم تلتقي عند أطروحة الأصل المقترنة بالمثقف المنخرط في الشأن العام

وسيادة قطب واحد، هو القطب الأمريكي، وما استتبع ذلك من حروب بأفغانستان والخليج وانتشار لخطاب حقوق الإنسان والديمقراطية ودولة الحق والقانون الخ...

وتستند هذه الأطروحة على المبررات التالية :

-التمييز بين المثقف وبين السياسي المحترف، لأن كل واحد يخضع لشروط خاصة.

-التمييز بين اختصاص الفاعلين السياسيين واختصاص الفاعلين في الحقل الثقافي.

وسيكون من نتائج هذا الفصل بين الفعاليتين السياسية والفكرية، الإعلان عن سلسلة من النهايات، من قبيل : نهاية الإنسان ونهاية التاريخ ونهاية الإيديولوجيا الخ ...وقد توج ذلك بأطروحة فوكوياما الشهيرة حول نهاية التاريخ الذي بلغ أرقى مراحله مع المجتمع الليبرالي الديمقراطي الذي أضحى فيه كل مواطن على استعداد للاعتراف بكرامة وإنسانية كل مواطن آخر[3] . وهنا لن يصبح للمثقف أي دور، ما دام الصراع قد حل في المجتمعات الديمقراطية من أجل التقدير والاعتراف .إنه إعلان عن موت مثقف

المثقف يلعب هنا دورا تعبويا كمثقف البداية أو الأصل .ومع ذلك" هناك دائما مثقفون خارج السرب يمارسون النقد والتشاكس، حتى وإن كان خط النقد والتشاكس

البداية وعن ميلاد" مثقف النهاية الذي يتناغم مع مفهوم نهاية التاريخ، كمرحلة أعلى في تطور البشرية[4].

والسؤال المطروح هو : ما موقع المثقف العربي، داخل جدلية البداية والنهاية هاته ؟

يرى المؤلف أن هذا المثقف يعيش حالة" أنالوجيا مزدوجة : "

- فمن جهة يعيش الكثير من المثقفين حالة تماهي ومماثلة مع الأنظمة القائمة في بلدانهم يدافعون عنها ويصفقون لأدائها .وهذه هي أنالوجيا الحاكم والمحكوم التي نجد نموذجها في مؤسسات المثقفين العرب، كاتحادات وروابط الكتاب.

- ومن جهة أخرى، يتماهى العديد من المثقفين مع المنظمات والأحزاب السياسية في بلدانهم، مدافعين عن برامجها وأهدافها، وتلك هي أنالوجيا الشيخ والمريد.

وفي جميع الأحوال، فإن المثقف يلعب هنا دورا تعبويا كمثقف البداية أو الأصل .ومع ذلك" هناك دائما مثقفون خارج السرب يمارسون النقد والتشاكس، حتى وإن كان خط النقد والتشاكس يشكل حالة استثنائية من حالات المثقف العربي، لغلبة الأنالوجيا المزدوجة التي تحدثنا عنها "وهذا هو المثقف" المأمول "الذي يمكن

تحديد مواصفاته كما يلي :

- فهو يمارس النقد دون أن يكون ملزما بأدبيات تنظيم سياسي معين.

- ونقده ليس موجها للدولة، بل للسلطة، سواء كانت في المركز أو الهامش.

- لذلك، فهو كائن نقدي وميتا-نقدي لأنه يمارس النقد على" قبيلته "ذاتها إذا كان منتميا لهيئة سياسية، ويأخذ المسافات الضرورية، إذا كان مثقفا هامشيا.

-وهو ليس مثقفا سجاليا، لأن هذه الخاصية تقترن بمثقف البداية .والحال، أن المشاكسة تروم إعادة إنتاج علاقة جديدة بين الثقافة والسياسة، مبنية على نقد الأوضاع المحلية والعربية والكونية.

يتساءل أحمد شراك في ضوء ذلك : إلى أي حد نكون قد ابتعدنا عن المثقف الأصلي وأعدنا بناء صورته في ضوء التحولات الديمقراطية التي يعرفها العالم ؟ وإلى أي حد يمكن الحديث أيضا عن مثقف أصلي جديد، وهو المثقف الإيديو-إسلامي الذي بدأ حضوره يتجلى في مختلف المؤسسات التربوية والجامعية، بل وفي المشهد السياسي بشكل عام ؟[6]

3. مسار

تتناسل عن الاستفهام السابق، أسئلة أخرى من قبيل : ما هو دور هذا المثقف في عملية تأطير الشباب المدرسي سياسيا ؟ وما علاقة التلميذ المغربي تحديدا بالسياسة ؟ وهل هناك مؤشرات تدل على تحول في التأطير السياسي، بعد خفوت جذوة النضال السياسي في القطاع التلاميذي منذ الثمانينات ؟

يمكن حسب المؤلف، واستنادا إلى معطيات الكتابة على الجدران (لغرافيتيا) مقاربة هذه المسألة عبر جدلين اثنين وهما :

-جدل الحضور الإيديو-إسلامي والغياب الإيديو-ماركسي.

-جدل الحضور الإيديو-إسلامي والغياب الإيديو-ديمقراطي التقدمي[7].

وعبر مقارنة طريفة بين التيار الماركسي اللينيني في السبعينات والتيار الإيديو-إسلامي حاليا، يلاحظ أحمد شراك أن هناك جسورا ممتدة بينهما ليس على صعيد المضمون والمشروع السياسي طبعا، ولكن على صعيد الطقوس والمنطق السياسي الذي يتماثل ويتشابه في كثير من الملامح والتصورات .فهما يلتقيان في التركيز على الجانب الإنساني، من

ما هو دور هذا المثقف في عملية تأطير الشباب المدرسي سياسيا ؟ وما علاقة التلميذ المغربي تحديدا بالسياسة ؟

خلال إبراز مظاهر الظلم والاستبداد والفقر وعدم التكافؤ الاجتماعي، وفي التطرف السياسي، عبر اتهام الفاعلين السياسيين بالقصور والارتداد .ويلتقيان في الخطاب الطهراني والسياسة الأخلاقية، بل حتى على مستوى التقشف في التعاطي مع الجسد وفي بساطة اللباس.

وهذا التشابه على صعيد المنطق والآليات، يصرح في العمق أزمة مثقف البداية، على اعتبار أن هذين النموذجين (المثقف الماركسي والإسلامي) يشكلان ملامح مثقف البداية من حيث الدعوى والحلم والطوبى، مع فارق على صعيد الخطاب والاستراتيجيات السياسية والثقافية.

فهل سيحدد المثقف الإيديو- إسلامي في هذه الحالة، مسارا جديدا لمثقف البداية ؟ ما يبرر هذا السؤال هو بروز ما يعرف بظاهرة" الصحوة الإسلامية "في العالم العربي والإسلامي و"عولمتها" بواسطة تكنولوجيا الاتصال الحديثة (أنترنيت، أقراص مدمجة الخ) ؛ وانبثاق أسئلة في ارتباط مع هذه الظاهرة ؟ خصوصا بعد أحداث 11 شتنبر ؟ 2001 مثل : ما علاقة الدين بالسياسة وما علاقته بالإرهاب ؟ وكيف

ما علاقة الدين بالسياسة وما علاقته بالإرهاب ؟ وكيف تتحدد علاقة الدولة بهذا الأخير، وعلاقة الديمقراطية بالغزو والاحتلال ؟

تتحدد علاقة الدولة بهذا الأخير، وعلاقة الديمقراطية بالغزو والاحتلال ؟

وهو ما يستدعي التوقف عند مفاهيم أساسية ؛ مثل الإرهاب والإرعاب، لإزالة بعض من اللبس عن دلالتها وربطها بسياقاتها الخاصة.

فبين الإرعاب والإرهاب هناك فارق، وإن كانا يلتقيان في إثارة الفزع والخوف .ذلك أن الإرعاب عادة ما تمارسه مؤسسة أو دولة، تجاه جماعة أو أمة، عبر الاستقواء بواسطة التكنولوجيا المدمرة أو الآلة القمعية الرهيبة .وهو فعل علني ومقصود ومرئي، مثل الحملات العسكرية لإسرائيل بفلسطين ولأمريكا بالعراق والتي تطلق عليها عناوين مثيرة مثل" عاصفة الصحراء "أو" الشبح الغاضب "الخ...

بينما الإرهاب يتميز بكونه فعلا خفيا ومفاجئا، يقوم على التشفير ويستعمل وسائل أولية في الضرب، مركزا على فعالية الجسد, الذي يشكل في حد ذاته قنبلةً، انطلاقا من قراءة معينة لمفهوم الجهاد الذي يصل إلى استرخاص النفس، مقابل أجر لا مرئي مرتبط بالدار الأخرى .والنتيجة هي" أن الإرهاب هو إرعاب لا مرئي وهامشي، والإرعاب هو إرهاب مرئي ومؤسسي[8]".

وحسب المؤلف، فإن هذه التحديدات تسمح لنا بمقاربة سوسيولوجية لكل من المثقف الإرهابي والمثقف الإحلالي .فالأول ينتمي إلى الطبقات الوسطى أو العليا وينتمي إلى الإسلام الأصولي المتطرف ويتميز بالتكوين العلمي, التطبيقي في الغالب .وهو لا يكتفي بالتنظير للعنف والدعوة إليه، بل يعمل على إنجازه كشرط لكينونته ؛ ومن خلاله يصنع الحدث السياسي أو التاريخي .لذلك، فإن قراءته للتاريخ تكون اختزالية وتعمل على استنساخه وإعادة إنتاجه في سياقات مغايرة, عبر الحديث عن الجهاد والغزوة مثلا[9].

بالمقابل، فإن المثقف الإحلالي هو الذي يحمل شعارات التغيير والديمقراطية وحقوق الإنسان، لتبرير الاحتلال الأجنبي لبلده, حالة العراق .فهو يعتبر بأن الأجنبي المحتل، الحامل لقيم الديمقراطية والحق والعدالة، أفضل من الحاكم الديكتاتوري المضطهد لشعبه .وهنا يتساءل المؤلف : هل يمكن اعتبار هذا المثقف، مثقفا كونيا يحمل إيديولوجيا" نهاية التاريخ "من منطلق أن الرأسمالية والديمقراطية وحقوق الإنسان، هي اختيارات كونية يجب تطبيقها بغض النظر عن الجغرافيا والتاريخ ؟ ألا يمكن اعتباره نتيجة أو رد فعل تجاه المثقف الإرهابي، وإن كانا يلتقيان معا، في خدمة الاستراتيجية الأمريكية ؟[10].

إن هذه التساؤلات تحيلنا على إشكالية كونية أخرى، وهي إشكالية حوار أو صدام الثقافات .هذه القضية التي احتد حولها النقاش وامتد، خصوصا بعد صدور كتاب صموئيل هنتنغتون الذائع الصيت حول" صدام الحضارات وإعادة بناء النظام العالمي[11]".

فهل يمكن في ظل الصراعات الجيو-سياسية الحالية وفي ظل الصراعات الثقافية والحضارية، الحديث عن قابلية لدى الأطراف المختلفة ثقافيا، للحوار الثقافي؟

فهل يمكن في ظل الصراعات الجيو-سياسية الحالية وفي ظل الصراعات الثقافية والحضارية، الحديث عن قابلية لدى الأطراف المختلفة ثقافيا، للحوار الثقافي؟

قد يكون الأمر ممكنا، لكن شريطة استبدال ثقافة القوة بقوة الثقافة، لأن هذه الأخيرة كما يقول عبد الكبير الخطيبي، الذي يستشهد به المؤلف، لا تحدها حدود جغرافية ولا إثنية ولا دينية، فهي تؤمن بصداقة الثقافات التي تحترم الهويات الثقافية والدينية لمختلف الشعوب، ولها استعداد للحوار بل وللنقد، ليس من منطلق تماثلية ميتافيزيقية للثقافة، بل من تنوع ثقافي، خصب ونافع

للبشرية، وانطلاقا من تسامح فكري ومن عدالة كونية، متشبعة بنفس المثل والقيم , كالديمقراطية والحرية والمساواة وحقوق الإنسان .وهي القيم التي تتجمع حولها مختلف الثقافات، وإن كانت تختلف حول طريقة تطبيقها وممارستها[12].

- وبعد

كيف يمكننا تصور مثقف الفسحة وفسحة المثقف في وقتنا الحالي ؟

إن ذلك لا يمكن أن يتم إلا في إطار فعالية التشاكس، حيث تكمن عوامل المعاندة والتحرر والنفي المستمر. وذلك هو المعنى العميق للفظة" فسحة "التي هي، حسب تعبير جاك دريدا، صيرورة منتجة للتبعثر بدون حدود، لأنها حركة مستمرة، تحيل على غيرية غير مختزلة[13].

وبعد
كيف يمكننا تصور مثقف الفسحة وفسحة المثقف في وقتنا الحالي ؟

فالأمر لا يتعلق بمثقف البداية ولا بمثقف النهاية، بل بالمثقف المؤمن بالتشاكس والمهتدي بالنقد وبالسؤال الجذري وعنوانه هو" الدفاع عن الوطن والهويات المتغايرة والمتفاعلة والتعايش والعدالة والحداثة والحوار والصداقة والسلم العالمي[14]".

وتلك هي رسالة المؤلف، لا بالمعنى الرسولي ولكن بالمعنى المتشاكس.

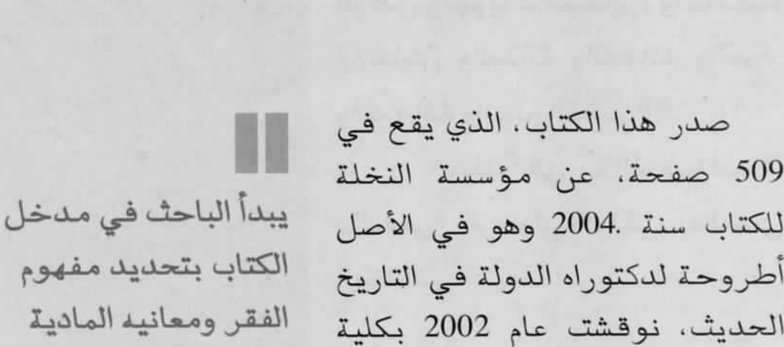
الهوامش :

-(1) أحمد شراك : فسحة المثقف، منشورات اتصالات سبو، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء..2006
-(2) نفس المرجع، ص .12 .
-(3) نفسه، ص .20 .
-(4) نفسه، ص .21 .
-(5) نفسه، ص .26 .
-(6) نفسه، ص .3٨ .
-(7) نفسه، ص .5٨ .
-(8) نفسه، ص .97 .
-(9(نفسه، ص .99-98 .
-(10) نفسه، ص .108 .
-(11) صموئيل هنتنغتون : صدام الحضارات، ترجمة د .مالك عبيد أبو شهيوة ود .محمد خلف، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس..1999
-(12) أحمد شراك، فسحة المثقف، مرجع مذكور، ص .121 .
-(13) سارة كوفمان، روجي لابورت، مدخل إلى فلسفة جاك دريدا، ترجمة إدريس كثير وعز الدين الخطابي، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء الطبعة الثانية.1994 ، ص .40 .
-(14) أحمد شراك، فسحة المثقف، مرجع سابق، ص .128 .

محمد حبيدة



بؤس التاريخ*



صدر هذا الكتاب، الذي يقع في 509 صفحة، عن مؤسسة النخلة للكتاب سنة 2004. وهو في الأصل أطروحة لدكتوراه الدولة في التاريخ الحديث، نوقشت عام 2002 بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بوجدة.

وتنتظم هذه القراءة حول ثلاثة محاور رئيسية. الأول يتصل بتقديم الكتاب من حيث أبوابه وفصوله ومضامينه، والثاني يركز على بعض مظاهر الحياة الاجتماعية للفقراء، والتي تشكل في نظرنا إسهاما أساسيا في فهم جانب من جوانب الحياة اليومية في تاريخ المغرب، والتي تمتد في الزمن حتى إلى ما بعد الفترة المدروسة، والثالث يرتبط ببعض الملاحظات المعرفية والمنهجية التي تفرض نفسها على المهتم بالتاريخ الاجتماعي.

يبدأ الباحث في مدخل الكتاب بتحديد مفهوم الفقر ومعانيه المادية والروحية والحالات المرتبطة به،

مضامين الكتاب

يبدأ الباحث في مدخل الكتاب بتحديد مفهوم الفقر ومعانيه المادية والروحية والحالات المرتبطة به، أي الحالة الاضطرارية التي تعني الافتقار إلى المال، والحالة الاختيارية التي تعني الافتقار إلى الله والحاجة إلى التقرب إليه. ومن ثم يطرح منذ البداية مشكلة اللاتجانس التي تميز فئة الفقراء من حيث كونها تجمع مَنْ أفْقَرَهم الدَّهر، ومَنْ اختاروا الفقر طوعا وعبادة. ولذلك فهي لا تضم فقط الكادحين والسائلين والمتسكعين والمعتوهين، بل أيضا المريدين والمجذوبين والنسَّاك. كما يستعرض في هذا الإطار النعوت التي تلتصق بالفقراء على النحو الذي تظهر به في النصوص والمعاجم، وفي اللسان

* قراءة في كتاب "الفقر والفقراء في مغرب القرنين 16 و17" لمحمد استيتو

العامي أيضا، إذ يُحصي ما يفوق المائة والخمسين نعتا، نذكر منها البؤساء والأراذل والصعاليك والجياع والمزاليط .ومن المشاكل الرئيسية التي تعرض لها الباحث، وطرحها منذ البداية صعوبة الفصل بين فئة الفقراء وشريحة العامة عموما .وتتضح هذه الصعوبة عمليا في تحليل مظاهر الحياة الاجتماعية واليومية، سواء على مستوى السكن واللباس والغذاء، أو على مستوى التقاليد والطقوس الموروثة.

وينقسم الكتاب إلى ثلاثة مباحث :

أولا، العوامل الظرفية والهيكلية للفقر ؛

ثانيا، أصناف الفقراء وأسباب كسبهم وحاجياتهم ؛

ثالثا، مظاهر الحياة الاجتماعية لدى الفقراء.

يتناول المبحث الأول ثلاثة فصول تهم العوامل الظرفية من مناخ وكوارث طبيعية ومجاعات وأوبئة وانهيارات ديموغرافية وأثرها على الفقراء من حيث اتساع ظروف البؤس التي يعيشون فيها، وانتشار الموت في صفوفهم، كما حصل مثلا سنة 1520 مع ما يعرف في تاريخ المغرب بـ"سنة الجوع الكبير"، وجفاف

يتناول المبحث الأول ثلاثة فصول تهم العوامل الظرفية من مناخ وكوارث طبيعية ومجاعات وأوبئة وانهيارات ديموغرافية

عام1540 ، وهجمات الجراد سنة 1571 ، ومجاعة عام 1579 التي تعرف بـ"عام البقول"، ومجاعة سنوات 1603-1607 ، وقحط 1661-1663 ، بحيث بلغ عدد الأزمات الغذائية خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر ثمان وثلاثين. وفي الفصل الثاني تم التطرق إلى العوامل الهيكلية التي تظهر في العناصر السياسية والاقتصادية والاجتماعية حيث أبرز إلى أي حد كانت دائرة الفقر تتسع مع أزمات الحكم واضطراب الأحوال السياسية، وتتقلص نسبيا باستقرار نظام الدولة واستتباب الأمن وتوفر إمكانية العمل الفلاحي والحرفي ورواج التجارة .أما الفصل الثالث فيخص" المجال والسلطة والفقر ".وهو فصل لامس فيه صاحب الكتاب الموارد الاقتصادية بين الاستغلال والهدر، ليخلص إلى أن الاقتصاد في هذه الفترة كان يقوم على الكفاف، في وقت كانت فيه القطاعات الإنتاجية في البادية والمدينة على السواء تخضع لنظام ضريبي مرهق، الشيء الذي كان يتسبب في" ضيق كبير جدا ". فقد لاحظ أحد المعاصرين بخصوص شمال المغرب أن" لباس الناس رديء لأنهم يخضعون لملك فاس ويدفعون له ضرائب ثقيلة لا

يستطيعون معها أن يرتدوا لباسا لائقا".

أما المبحث الثاني فهو مخصص لأصناف الفقراء من مُعسرين ومُفلسين كالأرامل والأيتام والمطلقات والمعوقين، ومهمّشين كالمتسولين والخاملين والعرّافين والمحتالين وقطاع الطرق .كما يُدخِل الباحث بعض الفئات المنتجة كصغار الفلاحين والخماسة والحرفيين ضمن الفقراء .وهي مقاربة في غاية الأهمية لأنها تُمكّن من إدراك البنية الاجتماعية والاقتصادية للمجتمع ما قبل الكولونيالي .فالاقتصاد كانت تحكمه القلة، والفلاحون كانوا يتلقون مكافئات عينية، والإلزامات الجبائية كانت شديدة. وهي كلها عوامل كانت تجعل حتى المساهمين في عملية الإنتاج غير قادرين على توفير ما يكفي من الطعام والاكتفاء بالتالي بكسكس من دون زيت، أو خبز أسود تغلب عليه النخالة، أو نبات مطبوخ بالماء .ولذلك نفهم ردود فعل الأفراد في أوقات الأزمات الغذائية كأن يهجر الزوج زوجته، أو كأن يبيع الأب ابنه. وينتهي هذا المبحث بدراسة ما يسميه بـ"الحاجيات "والتي تتطرق لمنازل الفقراء وأنواع طعامهم ولباسهم.

ويتناول المبحث الثالث مظاهر الحياة الاجتماعية لهذه الفئة في شقين، في الأوقات العادية وفي أوقات الأزمة .ففي تنقيباته بخصوص الأوقات العادية ركز الباحث على متاعب الأسر الفقيرة والخلافات بين الأزواج ورعاية الأطفال، وطرق الاحتفال بالأعياد والمناسبات الدينية والمشاركة في مواسم الأولياء والصالحين، وطقوس الأفراح والجنائز .أما فيما يتعلق بما أسماه" أيام الضيق والحرج "فقد استعرض فيه تآزر الفقراء فيما بينهم، وإحسان الميسورين والمؤسسات كالأوقاف والزوايا، وأخيرا ردود فعل المحتاجين إزاء المجاعات، وذلك من جهة من حيث العودة إلى أساليب تذكر بطرق عيش ما قبل التاريخ كالقطف والاقتتات من الثمار البرية والحيوانات الوحشية والأليفة والجيف وحتى الآدامى، ومن جهة ثانية من حيث سلوك الناس اتجاه أهلهم وذويهم، كما حصل مثلا إبان مجاعات القرن السادس عشر عندما أقدم الآباء على بيع أبناءهم للبرتغاليين الذين كانوا يحتلون مدن الساحل الأطلسي.

وينتهي هذا المبحث بدراسة ما يسميه بـ"الحاجيات "والتي تتطرق لمنازل الفقراء وأنواع طعامهم ولباسهم.

جوانب من الحياة اليومية

لقد ارتأينا التركيز في هذه القراءة على بعض المظاهر

الاجتماعية المرتبطة بالفقر والتي تفتح الباب أمام ما يسمى بتاريخ الحياة اليومية من مسكن ولباس وطعام، والتي تبقى في تقديري من أهم المعطيات الواردة في هذه الدراسة والتي ستمهد لِما سنعرضه من ملاحظات .لقد تمكن الباحث، انطلاقا من استعمال أجناس مصدرية متعددة كالمناقب والتراجم والنوازل وكتب الرحلات، من اقتحام موضوعات ذات أهمية تاريخية وإثنولوجية .فعلى مستوى السكن تفيد النصوص أن البيوت كانت" حقيرة "في شكل أكواخ تشبه" الإصطبلات"، أو في شكل نوايل أو خيام حسب المناطق .وفي المدن كانت المنازل تشترك فيها عدة أسر يعيلها بالأساس العاملون في مختلف القطاعات الحضرية كالجمَّالين والبغَّالين والسقَّائين والبنَّائين وغيرهم .وهي ظاهرة كانت تحتد في فترات الكوارث والأزمات بسبب قلة فرص الحصول على مأوى .كما كانت فنادق المدن تأوي إلى جانب الغرباء عددا كبيرا من المهمَّشين الذين لا منزل لهم ولا أهل كالمشعوذين والقوادينْ واللواطيين واللصوص والعاهرات .وكانت طبيعة هذه المساكن تساعد على انتشار الحشرات والطفيليات

وبخصوص اللباس، يذكر الكتاب أنواعا متعددة كان يلبسها الفقراء وعامة الناس .لكن أوسع هذه الألبسة انتشارا هو" التليس

والروائح الكريهة .فكما تقول إحدى النصوص المعاصرة" : البيوت ضيقة غير ملائمة، أشبه بإصطبلات الحمير منها بمساكن الناس، لأنها مليئة بالبراغيث والبق وغيرها من الحشرات المؤذية."

وبخصوص اللباس، يذكر الكتاب أنواعا متعددة كان يلبسها الفقراء وعامة الناس .لكن أوسع هذه الألبسة انتشارا هو" التليس "الذي كان يصنع من الصوف الخشن .وهو لباس طويل يلف الجسم مباشرة دون ملابس تحتية .كما كان يلبسه أيضا المتصوفة إظهارا للتقشف والتواضع والمسكنة .وعموما فإن ما ينطبق على السكن ينطبق على اللباس .فالمصادر تنعته هو أيضا بـ"الرديء والسيئ للغاية"، بحيث يظهر الناس وكأنهم عراة .فالملابس هي بالأحرى" درابيل "أو" مرقعات "متسخة لقلة العناية بتنظيفها.

أما الطعام فكان يتكون بالأساس من الدشيش والكسكش والعصيدة والباداز وخبز الشغير، وذلك حسب التقاليد الغذائية لمختلف المناطق .إنه ذلك الطعام الذي كانت تنعته النصوص المعاصرة بـ"الخشن ".وهو عادة ذلك الخبز المكون من خليط دقيق الشعير والذرة البيضاء، أو خليط

دقيق الذرة البيضاء أو الدخن وبذور العنب المطحونة، كما كان يفعل بعض الفقراء الذين كانوا يصنعون من هذا الخليط" خبزا أسود كريها شنيعا حقا "حسب إحدى الشهادات .غير أن المهم في هذا الإطار يكمن في مشكلة اختلاط الحشرات بالأطعمة .فالأسئلة التي تحبل بها النوازل من قبيل" الطعام إذا مات فيه الذباب أو البراغيث "أو" إذا وقع فيه الخنفساء"، أو" إذا وقع الفأر في الإدام والزيت"، تشير كلها إلى مدى عفونة الوسط الغذائي.

ملاحظات

لقد عنون صاحب الكتاب هذه المعطيات بـ"الحاجيات "ضمن فصل سادس يضم ما يقرب من سبعين صفحة. لكن هذه الموضوعات على أهميتها لم تبرز كلحظة أساسية في البحث من حيث استثمارها كملتقى للتاريخ الاجتماعي والتاريخ البيولوجي. فظروف الفقر التي كان يعيش فيها سائر الناس من تكدس وأوساخ وباكتيريات، والتي تظهر في النصوص بشكل جلي على مستوى البيوت التي يشبهها المعاصرون بالإصطبلات، والدرابيل التي تعشش فيها الأوساخ، والأطعمة التي تختلط بالحشرات، تشكل كلها وسطا جرتوميا ناقلا للمرض في المجال

هذه الموضوعات على أهميتها لم تبرز كلحظة أساسية في البحث من حيث استثمارها كملتقى للتاريخ الاجتماعي والتاريخ البيولوجي.

وفي المجتمع، من مكان إلى آخر ومن فئة اجتماعية إلى أخرى .ولذلك فإن الحياة اليومية ما قبل الصناعية هي ميدان يلتقي فيه تاريخ هذه الإطارات المادية بتاريخ الجسم، وتاريخ الجسم بتاريخ الوباء .وهذا يعني أن البحث في البداية عن الأمراض والأوبئة ضمن الفصل الأول، والانتقال في النهاية لاستعراض موضوعات السكن واللباس والطعام هو أمر يطرح مشكلا منهجيا ويُحرِم الدراسة برمتها من إشكالية هامة، ممكنة مع ذلك من حيث وفرة المواد.

ثم هناك ملاحظة أخرى حول قضية المصادر .فالباحث استعمل كمية هائلة من النصوص، المحلية والأجنبية، من تراجم ومناقب ونوازل وإخباريات وسفريات، ومع ذلك فإنه كان يشكو من نقص المعلومات ويسعى إلى مزيد من المعطيات لإلقاء المزيد من الضوء على مختلف المشاكل المطروحة في الكتاب .والحال أن النصوص لا تمنح سوى مؤشرات لإعادة بناء الواقع التاريخي .ومعناه أنه بقدر ما تهم النصوص بقدر ما تهم الرؤية، لأن نصوص قليلة قد تفيد بشكل كبير جدا إذا خضعت لمقاربة أعمق.

وأخيرا ثمة ملاحظة بخصوص الإطار الزمني، الذي يتحول إلى هاجس في كثير من الأحيان .فالخروج عن الإطار الكرونولوجي، الذي يوافق القرنين السادس عشر والسابع عشر، غالبا ما يخلق قلقا لدى الباحث، بحيث يكون عليه تبرير هذا الخروج وبحروف بارزة. والحال من

> بنية الفقر تمتد في الزمن بوتيرتها الرتيبة

المفروض أن بحثا كهذا يندرج وبوضوح في التاريخ الاجتماعي لا يجب أن يخضع لإكراهات التقطيع الزمني الذي يفرضه التاريخ السياسي . فبنية الفقر بمظاهرها وسلوكيات أصحابها، هي بنية تمتد في الزمن بوتيرتها الرتيبة وشبه الثابتة على مدى قرون عديدة، ربما إلى حدود التدخل الاستعماري.

محمد الشريف

في لغة أهل تطوان

قراءة في الجزء الثالث من "عمدة الراوين في تاريخ تطاوين"

1. لا مراء في أن كتاب" عمدة الراوين"، لمؤرخ تطوان ووزيرها، أبي العباس أحمد الرهوني (ت، سنة 1953)، هو إحدى الموسوعات التاريخية الأساسية التي أنتجتها الحركة التاريخية التدوينية، بشمال المغرب على عهد الحماية .ولم تعزب أهمية هذه الموسوعة عن بال الجامعيين والمهتمين بالحقل الثقافي والعلمي بالمغرب. فقد نوه النقاد بصدور جزأيْها الأوليْن، بعناية محققيهما، الأستاذ الدكتور جعفر ابن الحاج السلمي، ولم يترددوا في نعته بـ"الحدث العلمي البالغ الأهمية، ليس فقط لتطوان، مسرح الأحداث، وإنما بالنسبة لذاكرتنا الوطنية وتراثنا التاريخي[1]"، كما لم يتوانوا عن التنصيص على أهمية الكتاب بالنسبة إلى الباحثين في تأريخ المدينة، وفي بنيتها الاجتماعية والاقتصادية،

الكتاب هو" موسوعة شاملة، تلامس أجزاؤها العشرة، مختلف مظاهر تطوان التاريخية والحضارية،

وبالنسبة للمهتمين بتاريخ المغرب، وبحركته الوطنية، وبتأريخ العلاقات المغربية الأوروبية .ذلك أن الكتاب هو" موسوعة شاملة، تلامس أجزاؤها العشرة، مختلف مظاهر تطوان التاريخية والحضارية، وتتطرق لمختلف المواضيع وأدقها، مثل : ديموغرافية المدينة، ونسيجها العمراني، ونظامها الإداري، واقتصادها، وترابيتها الاجتماعية، ولغة سكانها، وأخلاقهم وعاداتهم.[2]"

وإذا كانت فصول الجزأين الأولين من الكتاب قد خصصت لضبط اسم مدينة تطوان، وتسطير تاريخها، وتحديد موقعها الطبيعي، وأقسامها وحوماتها، وحياتها الثقافية، ولبيان عدد سكانها، وديانتهم، ومنشآتهم الاقتصادية والدينية والتعليمية، ونظامها الإداري والقضائي، فضلا عن

عادات أهلها وأخلاقهم، فإن الجزء الثالث، الذي نقدم له بهذه الكلمات، يضم فصلا واحدا (هو الفصل الخامس عشر من الموسوعة)، خصصه صاحبه إلى موضوع بالغ الأهمية والطرافة في نفس الوقت : هو" لغة أهل هذه البلدة تطاون."

2. ربط الفقيه الرهوني، في مطلع هذا الجزء، روافد لغة التخاطب التطوانية بتعدد شرائحها الإثنية، منبّها إلى أن الخارطة السكانية لمدينة تطوان تتكون من" أخلاط من عرب نازحين إليها من الأندلس وغيرها، ومن بربر أصليين ونازحين، ومن مسيحيين وإسرائيليين ."ولقد ساهمت تلك الشرائح الإثنية مجتمع في تشكيل لغة علمية للتخاطب، اتخذت من العربية العامية منهلها الأساسي من حيث المبدأ، وبذلك يمكن القول، إن لغة أهل تطوان تعرضت لتأثير كل من :

* اللغة الإسبانية : وذلك لأن المسيحيين والإسرائيليين القاطنين بالمدينة كانوا يتكلمون باللغة الإسبانية." إلا ما كان من خلط اليهود لها ببعض الكلمات الأهلية"، ثم لأن أكثر سكان تطوان الأولين كانوا من أهل الأندلس الوافدين المستعجمين الذين" أتوا بعربية مخلوطة بعدة ألفاظ إفرنجية، أحدثوا لغة مؤلفة من عربية وبربرية وإفرنجية"، ومن المعلوم أن الأندلسيين (وعموم الموركسيين) ظلوا محافظين على لغتهم، متميزين بلكنتهم، وأن لهجتهم كانت تختلف على نحو ما كان لهجة أهل المغرب الذي استقروا به بعد خروجهم من الأندلس.

* اللغة التركية : وذلك لدخول المهاجرين الجزائريين إلى تطوان، قبل احتلال الجزائر (سنة 183). وبعدها، ولو أن تأثيرها كان خافتا، ولقد تولد من ذلك الخلط" لغة خاصة بأهل هذه البلدة دون غيرها من سائر المغاربة"، ولو أنها تضم ألفاظا وتعابير مشتركة مع سائر اللغة العامية المغربية.

وعليه، فقد حاول المؤلف أن يؤصل أصول ألفاظه العامية المستغربة في اللغات العربية والبربرية والإسبانية والتركية، على جهله بهذه اللغات الأعجمية كلها، كما ينبهنا المحقق، وقد استدرك الأستاذ المحقق هفواته، وأرجع أكثر الألفاظ المولدة أو ذات الأصل البربري أو

> حاول المؤلف أن يؤصل أصول ألفاظه العامية المستغربة في اللغات العربية والبربرية والإسبانية والتركية،

الإسباني أو التركي إلى أصولها، منبها في الهوامش إلى ما انقطع استعماله من تلك الألفاظ والتعابير، أو قل وندر، وإلى ما تغير معناه، فانتقل من الحقيقة إلى المجاز، أو من المجاز إلى الحقيقة.

ولم يكتف المؤلف بصنع معجم للعامية التطوانية فحسب، بل اهتم كذلك ببعض الظواهر الصوتية ونبه عليها، وقارنها بظواهر صوتية منتشرة ببعض المناطق المغربية الأخرى، يقول مثلا" : واعلم أيضا أن من عادة المغاربة زيادة حرف قبل حروف المضارعة، فأهل فاس ومكناسة ومراكش ونواحيها يزيدون التاء، فيقولون : فلان تيْقول كذا، وأنت تتعْمل كذا، وهكذا، وأهل الجبال يزيدون اللام فيقولون : فلان لياكلْ، وفلان ليقرا، وهكذا، وأهل تطاوين يجعلون مكان ذلك الكاف فيقولون : فلان كيغني، وفلان كيقرا، وفلان كيتعلم، وهكذا."

"واعلم أيضا أن غالب سكان المدن المغربية يقبلون القاف همزة مفخمة، كأهل فاس والرباط وطنجة وشفشاون وتطاوين، إلا من خالط البوادي منهم، أو كان بدويا، فإنهم ينطقون بها على أصلها، وربما قلبوا الهمزة قافا كقولهم : القالة، في الآلة، وشبه ذلك

ولم يكتف المؤلف بصنع معجم للعامية التطوانية فحسب، بل اهتم كذلك ببعض الظواهر الصوتية ونبه عليها،

.واعلم أيضا أن غالب أهل فاس وتطاوين ينطقون بالراء غينا مرققة متوسطة بين الراء والغين، لقصور في ألسنتهم عن النطق بالراء الفصحى .أما أهل شفشاون، فينطقون بها غينا خالصة، كالفرنسيين .ومن الغريب أن جلهم يقدر على النطق بالراء الفصحى، ومع ذلك يتجنبونها إلى الغين، فيقولون في نحو" : أنا نراه : أنا لنغاه"، ولله في خلقه شؤون"، (ص 49). ويضيف في مكان آخر قائلا" : اعلم أن قدماء هذه المدينة من الأندلسيين كانوا ينطقون بالقاف في كل كلمة همزة مفخَّمة، ولا ينطق بالقاف أصلة إلا الأفاقيون، ولا زال ذلك في جل النساء، ومن يتخلق بأخلاق أسلافه من الرجال"، (ص 289).

3. يحوي هذا الجزء من" عمدة الراوين "قاموسا، يضم حوالي 2500 مدخلا، خاصا بالمفردات والمصطلحات العامية التي كانت ؟ وما زال أكثرها ؟ متداولة في تطوان .ومن الجلي أن الفقيه الرهوني لا يروم في كتابه هذا، تنقية اللغة العربية من كلام دخيل، أو مختلف عن سنن الكلام العربي في الأصوات، أو حركة الأعراب، أو دلالة الألفاظ، على غرار ما اضطلعت به كتب" لحن العوام

"التي ألفت بالمشرق الإسلامي وبمغربه طوال عدة قرون، بل إنه يقر بالتطور اللغوي لمجتمعه، وينظر إلى كل من الفصحى والعامية باعتبارهما وسيلتيْن للمعرفة والتواصل، ثم إنه لم يستخرج معجمه هذا من بطون الكتب والمؤلفات العالمة، بل استقاء من محيطه وبيئته المحلية وما التقطتْه أذنيه وسجلته ذاكرته، ويدل صنيعه هذا على سِعة أفق، ورحابة صدر، واستنارة ذهن، قلما نجدها عند معاصريه من أفراد النخبة المثقفة ؛ أو لنقل إن المؤلف كان له" إحساس بقيمة اللغة العامية، جريئا في إثبات الألفاظ الفاحشة السوقية التي يستحيي من ذكرهاً...، معترفا بالواقع اللغوي في عهده، غير متعال عليه". كما ينص محقق الكتاب، في استدراكه المركز على هذا الكتاب القيم.

ولا ريب في أن كتاب "عمدة الراوين" يقدم للباحثين ثروة لغوية هامة، فيها ما هو نادر وغريب، وفيها الوحشي والسوقي والاصطلاحي والكنائي والمجازي، وفيه منتخبات من اللغة البيتيّة والمهنية، ولغة العلماء وغير ذلك، وفيه ما هو ميت لا يفهم إلا بالرجوع إلى مثل هذه المعجمات النادرة في تراثنا العربي .وغير خاف

كتاب "عمدة الراوين" يقدم للباحثين ثروة لغوية هامة، فيها ما هو نادر وغريب، وفيها الوحشي والسوقي والاصطلاحي والكنائي

أن الاهتمام بهذا النوع من المواضيع خافت في ثقافتنا العربية، قديمها وحديثها .بل إن ما وصلنا من دراسات عن اللغة العامية المغربية يكاد يكون حكرا على المدرسة الاستشراقية، أو دون بأقلام المدرسة الكولونيالية، بشقيْها الفرنسي والإسباني، وذلك قبل أن تصبح شائعة في أقسام اللغات الأعجمية من الجامعات المغربية.

ومن الملاحظ أن المكتبة المغربية تفتقر إلى هذا النوع من المعاجم افتقارا، ولا نبالغ إن اعتبرنا هذا الجزء من عمدة الراوين" أول معجم منظم نتوفر عليه حاليا ."إذ من المؤكد أن إصدار هذا الكتاب يساهم مساهمة كبيرة في صنع معجم للغة العامية المغربية، خصوصا إذا أخذنا بعين الاعتبار أن" مشاكل اللغة العامية على ضخامتها، لم تحل حتى الآن ؟ كما ينبه على ذلك محقق الكتاب ؟ فلا معاجم دقيقة، ولا معاجم تاريخية، ولا معاجم مزدوجة، تعين مستعمل اللغة العامية على إدراك أصولها، وسبر أغوارها وتأصيل أحوالهاً ...، إنما أكثر البحث المعجمي في المغرب اليوم، هو بحث نظري سطحي، لا يكاد ينفع الناس إلا قليلاً ...، وهذا تقصير فادح، لأن اللغة الفصيحة، واللغة العامية، وجهان

لحقيقة واحدة، هي اللغة العربية، لا غنى لهذه عن تلك، ولا لتلك عن هذه، ولا يعيش المغربي إلا بهما منذ العصر الجاهلي، وإلى أن يرث الله الأرض ومن عليها ("ص 338). بل إن المحقق يضعنا أمام حقيقة، قد يعتبرها البعض صادمة، وهي أن الجامعة المغربية لم توفق لحد الآن." إلى وضع معجم شامل للغة العامية المغربية، ولا معجم شامل للغة قبيلة واحدة أو مدينة ("ص34) .

4. وإذا كانت للكتاب قيمة أكيدة في معرفة طبيعة اللهجة التطوانية وخصوصا من حيث البناء والتركيب، ومجال الاستعمال بوجه عام، ويساهم بقدر كبير في التعرف على الاختلافات اللغوية الإقليمية، ويوفر مادة غنية ومتنوعة كفيلة بتعميق البحث في لغة التخاطب العامية بالمغرب، والكشف عن مواطن احتكاكها وتفاعلها مع الفصحى والأعجميات المتعايشة معها - فإنه يقدم فوائد تاريخية واجتماعية وأدبية وحضارية عامة، لا تقل عن قيمته اللغوية .يتجلى ذلك على عدة مستويات :

فقد ضمن الفقيه الرهوني كتابه هذا ذخيرة مهمة من الأمثال العامة التي استعان بها على توثيق ألفاظه،

فقد ضمن الفقيه الرهوني كتابه هذا ذخيرة مهمة من الأمثال العامة التي استعان بها على توثيق ألفاظه، وبعض تلك الأمثال لا نجدها عند غيره،

وبعض تلك الأمثال لا نجدها عند غيره، وانفرد هو بها .ومن المؤكد أن هذه الأمثال - كوثيقة اجتماعية - تقدم مادة طيبة لا يستهان بها في دراسة المجتمع، والإمساك ببعض سلوكاته العامة ؛ لأنها نابعة منه، ومعبرة عن آرائه وتجاربه.

ثم إن المؤلف أثبت في هذا الجزء تراجم كثير من الأعلام والعائلات التطوانية وتواريخها، باحثا عن أصولها الأندلسية والجبلية والفاسية والريفية والجزائرية والتركية وغيرها، مبينا منها ما انقرض، وما بقي منها، على كثرة أو قلة .واغتنم الفرصة، فترجم لأعيان هذه العائلات، من ذوي المكانة الاجتماعية، من أعيان ووجهاء، وطلبة علم، ومعلمي صناعة مرموقين، بل ترجم لسواهم دون حرج عنده يذكر، بما يقتضيه حالهم." فجاء كتابه هذا - كما ينص المحقق عن حق - تاريخا اجتماعيا سوى بعض التسوية بين الأعيان وغير الأعيان، وأدرج المنبوذين والمهمشين، واخترق عالم المرأة، واعتنى بالمجاذيب والصلحاء والعملاء والثقافة العامية ."ولقد قام المحقق بعمل جليل حينما عمل على توثيق هذه العائلات، وترجم لمن أشار إليه المؤلف، ووصل في الهوامش ما

انقطع من أمر هؤلاء الناس، فترجم باقتضاب لبعض أعيان العائلات المذكورة عند المؤلف ممن لم يكونوا في زمن المؤلف، أو أغفلهم، تتميما للصورة، ووصلا للخلف بالسف.

وقد تخللت تراجم بعض الأسر التطوانية، سواء تلك التي شغلت مناصب مخزنية أو علمية، أو تلك التي تولت خطة القضاء، أو امتهنت التجارة (أفيلال، أشعاش، بريشة، بنعبود، الخطيب، لوقش، الطريس، الركينة، داوود، الرزيني)... معطيات تاريخية غاية في الأهمية، كما تخللتها نصوص عدد من ظهائر التوقير السلطانية، بعضها يعود للعصر السعدي (ص. 265-262) .

ويسلط الكتاب الضوء على التموجات السكانية بالمغرب، وانتساب بعض العائلات التطوانية إلى المناطق الجنوبية الصحراوية، مثل أسرة ابن قريش الشريفة، التي أصلها من الساقية الحمراء(ص)١٥٣ .، كما نجد به تلميحات إلى بعض قيم الأسر التطوانية ومثلها(مثلا، ص 127).، وإشارات إلى بعض" الألفاظ التي عيبها المتشدقون على التطوانيين"، (ص 279).، وإلى بعض أعرافهم (ص 268-267).، ومعتقداتهم الشعبية (انظر مثل : أبو تليس، أبو هيادر، تاسيات، الجفور، النسناس، يوكا.)...

ويسلط الكتاب الضوء على التموجات السكانية بالمغرب، وانتساب بعض العائلات التطوانية إلى المناطق الجنوبية الصحراوية،

كما تقدم لنا مداخل الكتاب لوحة مفصلة عن أنواع الأطعمة وطرق تحضيرها بالمدينة (انظر مثلا :أبو قنيار، أبو دراع، البقلاوة، البريد، البروك، البقول، البقسي، البيصارن، البصطيلة، البشكوتو، تافريالت، التفايا، الثريد، الحريرة، المحمصة، الحنينات، المحنشة، الخضرة، الخليع، المدربل، المربة، الرقاقة، الزعلوك، الطابع، الظلمة، الكعبة، الكسكوس، الملوزة، العصيدة، العقدة، الفرفورة، القديد، القشلة، القشقشة، سيكوك، السفة، الشلاظة)، وتعطينا جردا بأنواع الثياب واللباس والزينة(انظر مثلا : أبو شاقي، أبو رضاضة، البريطة، البرشة، البلغة، التوبيت، جابادور، الحايك، الحبارية، الحياتي، الخلال، الرزة، الزعبولة، الطفطة، الكبوط، اللمط، اللنكي، الملف، مركان، الميتا، المنصورية، العبروق، العريط، الغنبور، الفريول، القوقب، القميجة، السباط، سلطان الثياب، السبنية، الشنبير، الشال)...، كما تقدم مداخل المعجم معطيات دقيقة عن المنزل التطواني وتأثيثه(: انظر مواد : البراد، الريق، الطية، البشير، البساس، الحسكة، الطبسيل، الكفاطرة، اللنبوط، الليان، الفرفري،

الفنجل، أفرور، القب، القرقطون، الكصعة، الصطرمية، المصلحة الصينية، كربالو، المضربة، الغربال، الفنطزة، الشوار.)...

ومن جانب آخر، يعرفنا الكتاب بكثير من أسماء المواقع والمواضع التي أهملتها الأوصاف الجغرافية والخرائط الطبوغرافية (انظر مادة : أبو جراح، ابن صالح، ابن حمو، أبو سافو، أبو جداد، أبو قديرة، تاسيات، وادي الحشرة، كيتان، يرغيث)... كما يمدنا بمعطيات عن المشهد الزراعي(البكري، الفدان)...، وعن العمارة والتنميق (القبرشون)... ونجد به معلومات المشهد طريقة عن أدوات التجميل(انظر مثلا مادة : العصفة)، كما تتناثر فيه معلومات قيمة عن العملات المتداولة، وتاريخها (انظر مواد : البسيطة، البندقي، الريال، الزالاغي، الضبلون، السحسوحي)، وعن المصطلحات الإدارية والعسكرية (انظر مواد : أفراك، باشا، البُليصة، البنبة، الحركة، الطبجي، المكحلة، الشقلة، القصبة)...، وعن الآلات والتقنيات(انظر مواد : أسكل، احلاس، البابور، البخش، المدك، الرابوز، الركة، الزربزان، الطرنبة، المعلق)...، وعن الألعاب (: البوقاس، البولا، اللارو، الفرفرة، فريوط، القابي)، وعن بعض الأمراض (: أبو مشاش، الكيبوس، النزف، النقرس، الصيخة، عرق بوزلوم، الفك، الفلق)...، إلى غير ذلك من الجوانب الحضارية التي تند عن الحصر، يجدها الباحث بين دفتي هذا الكتاب الشيق، الذي تقرأه والابتسامة لا تفارق شقتيك، منذ صفحاته الأولى.

تتجلى القيمة التاريخية لهذا المعجم في إيراده لكثير من المصطلحات التي شاع استعمالها في الرسائل المخزنية

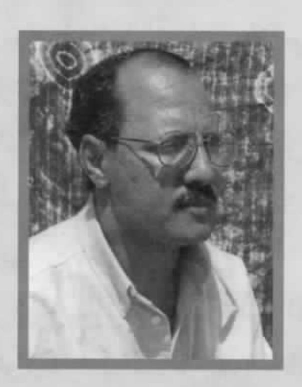
وأخيرا وليس آخرا، تتجلى القيمة التاريخية لهذا المعجم في إيراده لكثير من المصطلحات التي شاع استعمالها في الرسائل المخزنية خلال القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، ولذلك فإن توظيف معطياته قد يساهم في فهم مضمون تلك الرسائل، وفي حل كثير من مستغلقاتها.

ولعل هذه الأهمية، التي عمدنا إلى إبرازها عمدا، ترسخ قناعتنا بقيمة المواد غير الفصيحة بالنسبة للبحث اللغوي المعاصر، وبالنسبة للمهتمين بالتاريخ الاجتماعي والحضاري للمغرب بصفة عامة، وتدعونا إلى شحذ الهمم للقيام بمهمة مزدوجة، تتمثل في جمع الألفاظ العامية المتناثرة في المصادر المختلفة وإعادة تركيبها، وجرد ما هو موجود في التراث المكتوب من الألفاظ الأمازيغية، وهو الأمر الذي قد يسهم

في اكتشاف مبلغ التواصل اللغوي بين العربية وأختها الأمازيغية في الثقافة المغربية، ثم إخضاع حصاد كل ذلك لدراسات مقارنة، تأخذ بعين الاعتبار معطيات مختلف مناطق العالم العربي.

وإذا كانت أهمية هذه الموسوعة" الرهونية "بدأت تتجلى الآن تجليا ملموسا، من خلال العمل التحقيقي الذي يضطلع به الأستاذ الدكتور جعفر الحاج السلمي، فإن الصورة لن تكتمل إلا بإصدار الأجزاء المتبقية من هذه الذخيرة الفريدة من تاريخ تطوان وحضارته، إصدارا كاملا، وعسى أن يتحقق ذلك.

> أهمية هذه الموسوعة"تتجلى الآن تجليا ملموسا،



إبراهيم الحيْسن

عن العلاقة بين الشعر والتشكيل

"لقد تفاهم الفنانون التشكيليون دائما مع الشعراء أكثر من تفاهمهم مع الفلاسفة، هؤلاء النشطون بلا جدوى..

إن الشعراء الجيدين يدربوننا على النظر بالرغم من أن كلماتهم عمياء.."

ريجيس دوبري..[1]

"مفاتيح شعري هي شعري نفسه، وقصائدي هي الصورة الفوتوغرافية الوحيدة التي تشبهني، وكتبي هي جواز سفري الحقيقي .

مفاتيح شعري ثلاثة : الطفولة، الثورة، والجنون."..

نزار قباني.

الشعر والتشكيل حقلان إبداعيان متفاعلان لدرجة يكاد كل منهما ينصهر داخل جسد الآخر، وذلك بفعل علاقات الالتقاء والتقارب الكثيرة التي ينهضان عليها ..بل ويقومان على خطاب جمالي - ملفوظ ومرئي - يشتعل على الرمز والإشارة..

> ونظرا لأهمية التقاء الشعر والتشكيل، فقد ارتأينا النبش في تجاويف هذه العلاقة اعتبارا لما تكونها من مفردات ومصطلحات

ونظرا لأهمية التقاء الشعر التشكيل (أو التشكيل والشعر)، فقد ارتأينا النبش في تجاويف هذه العلاقة اعتبارا لما تكونها من مفردات ومصطلحات إيحائية متناظرة أحيانا.. متلاشية أحيانا أخرى، لكنها تلتقي في حقل الخلق والتشكيل والإبداع..

1- في معنى الشعر:

"إذا مرّ بكم شاعر فأكرموه وأحسنوا وفادته..وادهنوا رأسه بالطيب، واقسموا عليه ألا يقيم بينكم."

أفلاطون.

الشعر جنس أدبي وفني قديم وجد أصلا للتعبير عن الإحساس الصادق ..إحساس الشاعر بمشاكل الحياة وأغراضها الكثيرة .وعندما تنسجم هذه الإحساسات بين الشاعر والآخرين، تكون عاملا من عوامل التحرر من القيد والاختناق..

إنه أيضا، إبداع قولي يقوم على اللغة باعتبارها الأداة والمادة التي يشكل منها الشاعر أزمنته وأمكنته وأصواته الموسيقية، لكن هذه اللغة لا تصبح كذلك إلا عندما يصبح لها مكان وزمان وصوت موسيقي داخل العمل الأدبي[2]. فالكلمات المنطوقة، هي صور لحالات النفس، والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة (أرسطو)، من ثم تكون اللغة معيارا للتمييز بين الشعر واللاشعر..

والشعر بأبعاده الجمالية والإنسانية، يعتبر عبور مسافة التاريخ وقدرته على خلق التطور داخل المجتمع، لذلك ينبغي أن يصنعه الجميع لا شخص واحد، كما يقول لوتومون[3]..

فمن الوجهة الإبداعية، يقوم الشعر - أو فن الكلمة بتعبير هايدغر - على إنتاج المعنى Sens /غير أن الكلمة الشعرية لا تغير محتوى المعنى، قدر ما تغير شكله وبنيته [4]. فالمفردات التعبيرية التي يستعملها الشاعر في إبداع القصيدة، ترسم - في سطحها وباطنها - صورا إيحائية وتجسيدية متعددة تجمع بين الحس والحدس والتخييل، وذلك على إيقاع تشكيل كلامي متنوع ومنسجم بشكل يجعلنا نقرأ النصوص الشعرية وكأنها مرائي وصورا فوتوغرافية تحاكي الأشياء في تفاصيلها وهوامشها..

بهذا المعنى، تتماهى الصور الحسية والمادية التي يبدعها الشاعر تحت ظلال مفردات ومعان بعيدة الغور، ليولد الشعر على إيقاع معادلات موسيقية

بهذا المعنى، تتماهى الصور الحسية والمادية التي يبدعها الشاعر تحت ظلال مفردات ومعان بعيدة الغور، ليولد الشعر على إيقاع معادلات موسيقية قائمة على هندسة الحروف والأصوات .فهذه المعادلات - وهي في الغالب تشبيهات ومجازات واستعارات متنوعة - هي التي تمنح الشعر صفته الإبداعية الحقيقية، باعتبار أن القصيدة الأصلية" لا تكتسب قيمتها إلا بما يمكن أن تزخر به من صور تعبيرية، ينشئها خيال الشاعر، بتعاون مع بقية الملكات الأخرى منفعلا بمثير، أو مستجيبا لموقف، أو معبرا عن إحساس نفسي غامض[5].."

2 - في معنى التشكيل

التشكيل لغة يعني : التركيب، التنظيم، التحسيس، الإنتاج، الإبداع، التكوين، الإنشاء، التوليف ...وذلك باستعمال مجموعة من العناصر والمفردات والمفاهيم التعبيرية

كالخطوط، الأشكال، الألوان، الرموز، الأحجام، المواد، التراكيب والتكوينات.. وما نحوها ..إلى جانب سنائد ووسائط مادية تتنوع بتنوع المواضيع والتيمات والصور التي يشتغل عليها الفنان أو ينقلها ويصورها..

التشكيل يعود أساسا إلى الفنون التي تكون الشكل (أو التي تتكون من الأشكال bien les arts de la forme Les arts formels, ou/) حيث يعود الاشتقاق الأصلي للكلمة إلى لفظة Plastiko≤ (تقابلها في اللغة الإنجليزية كلمة -Plastico) التي تعني، حسب التعريف اليوناني، فني النحت والعمارة، أو فن صناعة النماذج والتماثيل ..مثلما يعود إلى المصطلح الإغريقي Plastico ؟ الذي يعني " التحول باليد.."

وإذا تمعنا(قليلا أو كثيرا)في هذا التعريف، سنلحظ بأنه ظل يهم جنسين تشكيليين قديمين قدم الإنسان يصنفان معا ضمن خانة الفنون المجسمة ذات الأبعاد الثلاثة، قبل أن تظهر مجموعة من الفنون التصويرية والتجسيدية الأخرى التي اعتمدت ؟ إضافة إلى الشكل والحجم ؟ مفاهيم تشكيلية أخرى أكثر تعبيرية

نتحدث دائما عن الفنون التشكيلية بصيغة الجمع اعتبارا لما يشكلها من أجناس إبداعية متعددة تختلف من حيث الأدوات التعبيرية وأشكال المعالجة كالتصوير الصباغي وفنون النقش

كالضوء والحركة والتوليف والبصمة والأثر، فضلا عن محاكاة الطبيعة و"التمرد "على تشكيلاتها في كثير من الأحيان... ولهذا الاعتبار أو ذاك، نتحدث دائما عن الفنون التشكيلية بصيغة الجمع اعتبارا لما يشكلها من أجناس إبداعية متعددة تختلف من حيث الأدوات التعبيرية وأشكال المعالجة كالتصوير الصباغي وفنون النقش والزخرفة والغرافيك والفوتوغرافيا والعمارة والنحت والسيراميك وفنون التزيين والتصميم الجمالي(الديزاين)، فضلا عن فن الفيديو والموضة والإشهار ..وغير هذه النماذج كثير..[6]

فعبارة" فنون تشكيلية"، لم تستعمل في القاموس الفني العربي بشكل إبداعي نقدي سوى بعد بيينالي بغداد الأول (معرض السنتين العربي)، المقام سنة 1974 على خلفية الأفكار والمناقشات والتوصيات الصادرة عن النسخة الأولى لمهرجان الواسطي للفنون التشكيلية[7] بالعراق في أبريل عام 1971 بمشاركة فنانين عرب مرموقين، يوجد من ضمنهم المغربي محمد لمليحي..

3 - رسمٌ ناطق .. وشعرٌ صامت

يعود تاريخ العلاقة بين الشعر والتشكيل إلى ما قبل العصرين الإغريقي والروماني، حيث ساد التأثير بين الأجناس الفنية خصوصا بين فن الرسم وفن الشعر .. لدرجة أصبح فيها الحديث عن قصيدة اللوحة ..أو لوحة القصيدة أمرا بدهيا لا وجود لأثر الشك فيه ..وهكذا أصبحنا نقرأ عبارات مثل : فضاء الأشكال، بحر الرموز، موسيقى الألوان، معمار القصيدة، أصوات اللوحة، شعرية التشكيل، تشكيل الشعر ..الخ ..

ولعل أقدم نص في تاريخ الأدب والنقد الغربي يبرز هذه العلاقة الساحرة الغامضة بين الشعر والتصوير، هو العبارة المنسوبة إلى "سيمونيدس الكيوسي" (من جزيرة كيوس في بلاد اليونان، وقد عاش حوالي 556 إلى حوالي 468 ق.م)التي يقول فيها" : إن الشعر رسم ناطق، وإن الرسم شعر صامت[8].. "مع أن المهم في هذه القولة الشهيرة، التي كثرت شروحاتها وتعددت التأويلات التي صاحبتها عبر العصور، هو أنها أكدت التماثل - Analogie القائم بين الأجناس الإبداعية، وبخاصة بين الشعر والتشكيل، لدرجة دفعت النقاد في عصر النهضة (القرن الخامس

> يعود تاريخ العلاقة بين الشعر والتشكيل إلى ما قبل العصرين الإغريقي والروماني، حيث ساد التأثير بين الأجناس الفنية خصوصا بين فن الرسم وفن الشعر..

عشر) إلى قراءتها بشكل مغاير : كما يكون الشعر يكون الرسم ..

وإذا كانت العلاقة بين الشعر والرسم لم تتجاوز في العصور القديمة حدود" الموالفة "بينهما، فإنها أخذت في إرساء دعائمها انطلاقا من أواخر القرن التاسع عشر إلى يومنا هذا، حيث بدأ الإحساس بشاعرية الرسوم، وبنزعة الشعر إلى الرسم والتشكيل ..ومن أبرز الأعمال التي أنجزت في هذا السياق، نقدم النماذج التالية دون إخضاعها لتحقيب كرونولوجي معين أو ترتيبها حسب أهمية ما :

- السمات القصصية في أعمال الفنانين السرياليين، وخاصة منهم : جورجيو دي شيريكو وماكس إرنست..

- فضل الشاعر أندريه بروتون في تغيير مسار العديد من التجارب التصويرية ذات النزعة السريالية..

- تأثير الفنون التشكيلية الحديثة (رودان، سيزان، كلي، بيكاسو)..على شعر ريلكه..

- القراءات العديدة التي ارتبطت بلوحة جيوكندا(الموناليزا)، أبرزها النماذج التي أنجزت بلغة شعرية محضة، ومنها :

- موناليزا ؟ إدوارد دودون .

- المرأة ؟ برونو ستيفان شيرر

- جيوكندا؟ توماس مكجريفي..

- تجربة الشاعر بول إيلوار مع كل من بيكاسو ودالي وشاغال ..

- لوحة : حقل" القمح مع الغربان "لفانسان فان كوخ التي أسالت مطرا من النصوص الشعرية لشعراء عظام، والتي تعتبر آخر لوحة وقعها فان كوخ قبل إقدامه على الانتحار عام 1890...

وارتباطا بلوحة جيوكندا ؟ التي عكف على رسمها الفنان الإيطالي دافنشي بين عامي 1500 و 1504 (التي تمثل بورتريها لزوجة أحد كبار التجار في فلورنسا ؟) سنجد بأن من أجمل ما قيل عنها شعرا قصيدة" : الموناليزا "التي كتبها الشاعر الألماني الساخر كورت توخولسكي عام1960 ، والتي قال عنها هانز ماير (وهو ناقد أدبي شهير) :" هذه القصيدة المشهورة عن الموناليزا قصيدة متشائمة على طريقة الفيلسوف شوبنهاور" .. تقول القصيدة :

الموناليزا ..

لا أملك أن أحول نظراتي عنك

لأنك معلقة فوق الرجل الموكل بحراستك

الشاعر مصورا بالألفاظ والكلمات التي يختارها لنسج خيوط القصيدة ..هذا الإيقاع الكلامي الجميل الذي يمتد للذات وللجسد،

وقد شبكت يديك الناعمتين

ورحت تبتسمين في سخرية

أنت مشهورة شهرة ذلك البرج في بيزا

وابتسامتك تؤخذ مأخذ الدعابة

أجل ..لماذا تضحك الموناليزا ؟

هل تضحك علينا ..بسببنا، على الرغم منا ..معنا ..

- ضدنا ؟ أم ماذا ؟

أنت تعلميننا في هدوء ما ينبغي أن يحدث

لأن صورتك ياليزا الصغيرة، تقول :

من خبر هذا العالم خبرة كافية ..

فلابد أن يبتسم

وأن يضع يديه على بطنه ويسكت..

4 - الشاعر مصوِّرا

الشاعر مصورا بالألفاظ والكلمات التي يختارها لنسج خيوط القصيدة ..هذا الإيقاع الكلامي الجميل الذي يمتد للذات وللجسد، يعكس - في بنيته الجمالية - مجموعة من الصور والمرائي والمشاهد التي يعيشها الشاعر إنسانا ومبدعا، متعجبا أو متأثرا، رامزا أو واصفا ..ففي شتى الحالات تكون النتيجة الإبداعية واحدة، هي تمثل الواقع وتصويره بلغة تعبيرية نبيلة تسمى شعرا..

إن ربط الشعر بالرسم، يقول د .جابر عصفور" كان دائما يؤدي إلى افتراض مؤداه أن الشاعر مثل الرسام يقدم المعنى بطريقة حسية .هذا عن طريق المشاهد التي يرسمها على اللوحة ليتلقاها المشاهد تلقيا بصريا مباشرا، وذلك عن طريق لغته التي تثير في ذهن المتلقي صورا يراها بين العقل، وهو فهم يمكن أن يجعل الناقد يفتش عن الصور البصرية الواضحة في الشعر أو يتأمل الإحساسات البصرية التي يمكن أن تثيرها الصورة في ذهن المتلقي".

ويقارن بين الشعر والرسم بالقول" : إن كلا من الشاعر والرسام ينقل العالم في أشكال فنية قد تتجاوز الحدود الظاهرية للعالم، لكنها لا تخرج عن قوانينه الأساسية تبعا لفكرة الاحتمال والإمكان الأرسطية .كما أنهما قد ينقلان الواقع كما هو وقد ينقلانه بأقبح أو أحسن مما هو عليه.

إن طريقة الشاعر في تشكيل مادته تشبه طريقة الرسام في إحداث أقصى قدر ممكن من التناسب والتآلف بين عناصر مادته، وإن الشاعر والرسام كل بطريقته الحسية في التقديم ونجاحه في صياغة مادته يمكن أن يحدث تأثيرا في نفوس المتلقين[9].."

إن طريقة الشاعر في تشكيل مادته تشبه طريقة الرسام في إحداث أقصى قدر ممكن من التناسب والتآلف بين عناصر مادته،

ومن المبررات التي تبرز ترابط العلاقة بين الشاعر والرسام، أن" الأشكال حين تصاغ تولد المعاني التشكيلية التي تعتمد على الترابطات البصرية .فالتزاحم والتدفق والوفرة، والميوعة والقوة، والشدة والصلابة، والانفراج والعفوية، كلها مغاز تستثيرها بعض الأعمال التجريدية ويستجيب لها دون أن يربطها بمدلول بصري .فهذه المغازي لا تحاكي شيئا من الموجودات خارج الكيان الإنساني ولا ترتبط بالعالم الخارجي أو بشيء من المرئيات .فالأشكال والألوان تملك استقلالها النسبي عن عالم المحسوس والكلمة، ويجب عدم تصور الخطوط التي يكسرها الفنان على اللوحة مرادفة لأي تكسير لغوي في الأدب[10]..).

فالشاعر يجري مجرى المصور، يصف، ينقل المشاعر والأحاسيس والمصور يحاكي الأشياء باعتماد أحد الأمور الثلاثة : أمور موجودة في الحقيقة، أو أمور يقال أنها موجودة وكانت، أو أمور يظن أنها ستوجد وتظهر[11]..

هما إذن إثنان في واحد، رغم اختلاف أساليب وعناصر التعبير ..لكن يجمعهما وجدان جمالي مشترك أساسه الحب..حب الخلق والإبداع.. أو

الحب الذي يقود إلى فعل الإبداع .يقول ريجيس دوبري Ré gis Debray-[12] معللا" : بين الشعر والتشكيل علاقة عشق وحوار تنبع من مقصديتهما الشعرية معا، باعتبار تلك المقصدية تولد في القصيدة بتعبير هيدغر أو في الشعرية Poé ticité تعبير أدونيس .من ثم، فالشعرية، أي الجوهر الشعري، يسكن القصيدة والشعر كما في اللوحة والفن التشكيلي باعتباره علاقة خصوصية مع الوجود .وكأن الشعر في علاقته بالتشكيل يحاكي تلك العلاقة الجوهرية التي كانت بين الشعر والفلسفة في الفكر ما قبل السقراطي[13] ..".

وفضلا عن ذلك، وفي ذات الإطار / العلاقة بين الشعر والتشكيل، نجد الشاعر العراقي شاكر لعيبي يقول : "بين الرسم والشعر ثمة منطقة مشتركة، مظللة، عارفة، حسية وروحانية في آن واحد .لنقل في البدء بأنهما لغتان مختلفتا القواعد والأدوات لكنهما يشتركان بالكيفية التي يجري فيها اقتناص الجوهري .بين اللغوي والبصري، ثمة (الإشاري) الدال وثمة قضية ما هو (تمثيلي) الذي يسعى إلى التوصل لاكتشاف العلاقات الداخلية بين

فلا غرو إذن، كون"العلاقة حميمية جداً بين فنّ الشعر والفن التشكيلي، من ناحية الإبداع ومن ناحية التلقي،

الأشياء المتفارقة والمتناقضة ظاهرياً .أن التفاحة (المرسومة) ليست هي التفاحة (الحقيقية) ولكنها (تمثيل) لها، في حين أن التفاحة في الشعر إشارة (صوتية) لكينونة التفاحة لا تجسدها البتة واقعياً، وبعبارة أخرى فهي أشارة تُمثّلها كذلك..".

فلا غرو إذن، كون"العلاقة حميمية جداً بين فن الشعر والفن التشكيلي، من ناحية الإبداع ومن ناحية التلقي، فالشاعر يستدعي مخزونه الخاص من الصور حين يشرع بكتابة القصيدة، وكذلك يفعل التشكيلي حين يشرع بالرسم، إنهما ينهلان من ذات المعين، أي "الخيال" الذي لا وجود له في الواقع، ولكن الاختلاف بينهما ينبع من اختلاف الوسيط المادي الذي هو العمل الفني نفسه، ولو بحثنا عن المؤتلف والمختلف في هذا الوسيط لوجدنا تقارباً حتى على هذا المستوى، رغم التباعد الظاهري، لاسيما إذا كان المتلقي يتلقى القصيدة بصرياً وليس سمعياً"، كما يقول الناقد عبد الله الحامدي ..مضيفا" : إن الشاعر والرسام كلاهما ظل يتحرك في فضاء جمالي متخيل يصنعه هو لنفسه، ولا يصنعه له الآخرون، وإلا لما سمي شاعراً أو رساماً بل مقلداً، وليست

عوالم الشعراء والرسامين الآخرين سوى بدائل تجريبية يستعينون بها في شحذ خيالاتهم وإغناء عوالمهم الفنية الخاصة.."

تأسيسا على هذه العلاقة، بات الحديث عن التشكيل البصري للكلمة أمرا مألوفا، سواء بتركيبها داخل تكوينات خطية مقروءة، أو برسمها بكيفية غرافيكية تصعب قراءتها للوهلة الأولى كما هو الحال في الكثير من العلامات الإشهارية المبسطة هندسيا.

في هذا الإطار، إجتهد العديد من الخطاطين (نجا مهداوي، يوسف أحمد، وجيه نحلة، محمد سعيد الصكار).. في رسم وكتابة الشعر كتابة ملونة - أبيات وقصائد - داخل نماذج تجريدية إيقاعية، أو أشكال بصرية دالة حيوانية ونباتية متنوعة (طيور، خيول، أزهار).. أضف إلى ذلك،" محاولات الشعراء أنفسهم في كتابة قصائدهم في العصر الحديث، الأمر الذي أعطى العلاقة بين الكلمة/الصورة والشعر/التشكيل بعدا آخر، ونقلتنا إلى أفق آخر من أفق التلقي المخالف للأفق التقليدي للتوقعات .وهو مَا نشعر به على سبيل المثال عند رؤية قصائد الشاعر الغرافيكي العراقي ناصر مؤنس"

تأسيسا على هذه العلاقة، بات الحديث عن التشكيل البصري للكلمة أمرا مألوفا، سواء بتركيبها داخل تكوينات خطية مقروءة، أو برسمها بكيفية غرافيكية

التعاويذي "الذي يصر على كتابة وتخطيط ما يمكن أن يسمى بالقصيدة المرئية .فالقصيدة المرئية، من وجهة نظره، قصيدة تدعو إلى تأسيس طبيعة لا كلامية للنص، وبما أن أغلب نتاجنا الشعري ظل مطوقا إلى عامل ينتمي إلى الإنشاد أو الغناء، فإن من اللازم تحريره من سلطة (المغني) وتمكينه من استعادة دوره التدويني .وما دام الشاعر لا يحاكي المغني، فإن التشكيل البصري هو الذي يؤسس لغة فاعلة وفضائية ..لغة قادرة على تحويل الكلمة لتحقق بطريقة سحرية ضربا من إبداع يعود بالشعر إلى أزله"، كما يقول الحروفي المصري حسن حماد.

5 - على خُطى الجاحظ

في مجال الشعر العربي، ربما يكون الجاحظ أول من التفت إلى طبيعة الشعر من حيث هو" ضرب من النسيج وجنس من التصوير .. "وتطورت المسألة تدريجيا عند عبد القادر الجرجاني (صاحب نظرية النظم المشهورة) الذي يقارن بين عمل الشاعر وعمل الرسام التشكيلي على أساس أن الاحتفال والإبداعية في التصويرات والتخيلات الشعرية تفعل فعلا مماثلا بما يقع في نفس المشاهد للوحات التشكيلية.

وبالنظر إلى مجموعة من المعطيات الجمالية التي أمست تميز الأدب والفن العربي، يصح القول كون العديد من التجارب والإبداعات العربية تجاوزت مسألة النقل والمحاكاة.. وأصبح للرسم صورته وبلاغته التي تنبع من تجاوز المحاكاة والنقل للتعبير عن الخارجي بالباطني، وعن المرئي باللامرئي. فمسألة الشكل إبداعيا - يقول أدونيس" - تضعنا في مواجهة مباشرة مع الإبداعات المنجزة في ماضينا الشعري، ويرى أن الشكل وليد تجربة اجتماعية وقد يكون هذا ما يفسر الرغبة والإرادة في هذا المجتمع للمحافظة على الأشكال الشعرية القديمة حتى عندما يتبنى الشاعر مضامين جديدة..(14)"

ومن التجارب الإبداعية الحديثة التي تعانق فيها الشعر بالرسم.. والرسم بالشعر، نذكر- مثالا لا حصرا - تجربة الشاعرة والرسامة إيتيل عدنان[15] التي اشتغلت على نصوص بدر شاكر السياب، من خلال إنجاز دفتر ملون ضم رسومات إيضاحية وموازية ومتخللة لقصيدة أنشودة المطر .وفي عام 1967 ، كررت التجربة مع نفس الشاعر حول ديوانه : "معبد الغريق "الذي يجسد

العديد من التجارب والإبداعات العربية تجاوزت مسألة النقل والمحاكاة.. وأصبح للرسم صورته وبلاغته التي تنبع من تجاوز المحاكاة والنقل للتعبير عن الخارجي بالباطني،

حال العرب بعد الهزيمة ..قبل أن تبدع رسومات تعبيرية متنوعة تشتغل على شعر يوسف الخال وأدونيس والبياتي وجورج شحادة (ترجمة أدونيس)... مثلما أنجزت رسومات حول قصيدة عن أم كلثوم لعبد اللطيف اللعبي بمجلة أنفاس .

فعلاقة إيتيل عدنان باللعبي تعود إلى إحدى زياراتها للمغرب رفقة زميلة لها تعمل أستاذة جامعية بأمريكا جاءت إلى المغرب لإنجاز بحث توثيقي حل السردين .وبالصدفة وجدت مجلة أنفاس تباع بالشارع على الرصيف وشد نظرها الاسم الشهير غابرييل بوفوم المتضمن لها..

وإلى جانب هذه المبدعة اللبنانية، يبرز الشاعر العراقي سعدي يوسف الذي كانت تربطه علاقة إبداعية وطيدة مع الرسامة أندريانا، وكذلك الشاعر نزيه أبو عفش الذي اتجه إلى الفن التشكيلي دون أن يفقد إبداعه خصوصياته الشاعرية ..وأيضا الشاعر علي أحمد سعيد (الملقب بأدونيس) الذي قدم مختاراته التراثية ضمن سلسلة" كتاب في جريدة "مصحوبة برسوم إيضاحية .إلى جانب التجربة الشعرية / البصرية للرسام السوري الراحل فاتح المدرس

والمبدعة الإماراتية ميسون صقر القاسمي التي تجمع بين الإبداع الشعري والتصوير - Peinture في رصيدها عدة مجموعات شعرية متنوعة ذات نفس تشكيلي (هكذا أسمي الأشياء، جريان في مادة الجسد، تشكيل الأذى ..إلخ) وأقامت معارض تشكيلية متنوعة في القاهرة، والإمارات العربية المتحدة والأردن والبحرين والمغرب .وتعتبر من أبرز المشاركات في معرض الفنانات العربيات في الولايات المتحدة الأمريكية.

قال عنها ذ .عبد الإله بلقزيز محللا جانب من أعمالها الابداعية" : تكتب بالفرشاة، وترسم بالقلم لوحة، ألوانها الكلمات وكلماتها قوس قزح، ويصعب على القارئ أن يفرق بين اللوحة والقصيدة أو يفرق بينهما، ترسم وتكتب معا في محاولة لامتلاك العالم لكنها سرعان ما تشعر بالخيبة حينما تتحقق كذبة الحياة، ويتفجر صخب الفراغ والصمت، والأسئلة المثيرة، هذه الشاعرة تحاول أن تمزق الشبكة والخيمة ولجام الفرس، وتلعن علنا ناقة ما زالت ترابط عند مدخل الشارع، فجوة عميقة بين الحياة والحلم والواقع الذي تعيشه."

أما بالمغرب، ونظرا لحداثة الفنون القولية والبصرية، فإن العلاقة بين الشعر والتشكيل تكاد تكون منعدمة مع استثناءات قليلة، سنعرض لها في طيات هذا المقال، وهذا الأمر كان انتبه إليه الشاعر حسن نجمي في مقال كتبه سابقا بعنوان" : العلاقة بين الشعري والتشكيلي[16] " مشيرا فيه إلى البداية الخجولة للشعر المغربي في هذا المضمار(أو هشاشة العلاقة على حد تعبيره)، نظرا لأن الخطاب الشعري ظل، عندنا، مفصولا عن باقي الأجناس والخطابات الإبداعية الأخرى كما يقول، لذلك فهو يرجع الأسباب إلى كون المجتمع المغربي مجتمع يقدس أساطيرية الكتابة كأداة خطية لنقل وتدوين الكلام ..ويبخس(أو يصادر)شرعية التصوير والتشكيل..

أما بالمغرب، ونظرا لحداثة الفنون القولية والبصرية، فإن العلاقة بين الشعر والتشكيل تكاد تكون منعدمة مع استثناءات قليلة، سنعرض لها في طيات هذا المقال،

وعلى سبيل الاستشهاد في حديثنا عن العلاقة بين الشعر والتشكيل، نذكر ببعض التجارب التي تعانق فيها شعراء ورسامون مغاربة وعرب مسجلين بذلك بداية التأسيس لعلاقة إبداعية حميمية تتجاوز الأشكال الاحتفالية(النمطية)، ومنها : تجربة" الرياح البنية "للشاعر حسن نجمي والرسام الراحل محمد القاسمي[17]، وهي تجربة برزت على ضوء مجموعة من الرسائل المتبادلة بينهما أثناء حرب الخليج الثانية، والتي ضمت العديد من التخطيطات

الحبرية الانفعالية السريعة مصحوبة أحيانا بكتابة تعبيرية ومعبرة في آن، ونصوصا شعرية إبداعية عاكسة لكوامن نفس مهزوزة وقلق ذاتي (إن لم أقل تذمر) يخترق الاعتيادي ..

في هذه المنجز المشترك،" استطاع حسن نجمي ومحمد القاسمي أن يطلقا تجربة متميزة ومتفردة داخل انتمائها إلى التراكم الذي حققه بعض الشعراء والرسامين، شاهد هذه التجربة وممثلها ديوان" : الرياح البنية "الذي شكلت حرب الخليج خلفيته الرافعة للإبداع .الديوان لقاء بين شاعر ورسام، إلا أنه لقاء متميز من حيث التوازي الحادث بين الكتابة والرسم، واشتراكهما في نفس المتخيل واغترافهما من نفس المعجم ومن نفس الصور، حتى أن الرسم يكون أحيانا نقلا للشعر إلى الشكل كما يكون الشعر نقلا للرسم إلى الكلمات .فديوان" الرياح البنية "يؤشر على امتزاج تجربتين إبداعيتين تتبادلان الإضاءة وتمتحان من وقع الحرب على النفس، لهذا لم يكن صدفة أن يتصدر الديوان برسالتين تبادلهما الشاعر والرسام هما دليل كاف على اشتراك حميمي في التجربة[18]..".

في هذه المنجز المشترك،" استطاع حسن نجمي ومحمد القاسمي أن يطلقا تجربة متميزة ومتفردة داخل انتمائها إلى التراكم الذي حققه بعض الشعراء والرسامين،

وللشاعر حسن نجمي أيضا مؤلف بعنوان : "الشاعر والتجربة " صادر في طبعته الأولى عام 1999 ، وهو عبارة عن سيرة قرائية مليئة بالعديد من البورتريهات التي صورها كشاعر على ضوء الكثير من العلاقات الإبداعية التي نسجها مع شعراء ورسامين مغاربة وأجانب مرموقين ..فضلا عن فضاءات وأمكنة متنوعة رسمت خريطة إبداعه ..فـ"الوجوه الشعرية المرسومة في الكتاب بتعاطف ومحبة، تشترك في كونها عاشت الإبداع كتجربة حدود أو تخوم، حيث استعادة الوعي لسكنه في الكينونة، وتلاقي المعرفة بالحرية، فضلا عن اشتراكها مع قارئها في تجربة الإبداع الشعري، أي اشتراكها معه من جهة الممارسة وشكل الرغبة، كما لو أن لسان حال الشاعر حسن نجمي يقول" : شعراء العالم وأنا ."وهو ما يعني تحويل شكل معين للقراءة إلى مستوى الحياة الخاصة لمؤلف الكتاب، وذلك وفق تصور يعترف بعبور النص من فضاء الكتابة إلى فضاء الحياة الشخصية للقارئ، بحيث تشع عينات سير ذاتية biograph è mes تجعل النص المقروء جزءا من المعيش الوجداني لمتلقيه .وضمن هذا الأفق، تتأمل اللحظة الثانية، في الكتاب، السيرة الذاتية للكتابة الشعرية، متطارحة فروض وأسئلة تعلم الشعر ؛ إضافة

إلى تشخيص التميز الجمالي والثقافي لوجوه نقدية وصحفية ومسرحية وفنية تحظى بوضع اعتباري مؤثر ضمن المغرب الثقافي : حسن المفتي، محمد بنيس وضياء العزاوي، ثريا جبران، أحمد اليابوري، محمد باهي، محمد القاسمي، أحمد جاريد، موليم العروسي، عبد الله الحريري، يوسف سعدون، ...فها هنا يعيد حسن نجمي بناء الأسئلة والإشكالات المشتركة بين مختلف أنماط الكتابة والفن والتعبير ..إذ بين الشاعر والتشكيلي، تمثيلا، حوار متكافئ وتبادل دلالي ومجاورة فضائية .ما دامت المعرفة تستوعب المرئي والمكتوب والمقول، فالنص تركيب بين النظر والقول، شريطة أن تستنطق العين صمت الأشياء، وأن تتحرر من قفص الكلمات والجمل[19]..»

أضف إلى ذلك، تجربة الرسام العراقي ضياء العزاوي[20] في اشتغاله مع الشاعر محمد بنيس المتمثلة في "كتاب الحب " الذي يعد صياغة جديدة لكتاب" طوق الحمامة "لابن حزم الأندلسي، وهي صياغة تنهض على متن النص الذي يحتل الحب نقطة دائرته المركزية ..يذكر أن الرسام ضياء العزاوي سبق له أن أنجز أعمالا

ولم يتوقف العمل المشترك بين العزاوي وبنيس عند هذا الحد، بل امتد ليشمل تجربة" مجنون ليلى ؟ "الكتاب والمعرض - المليئة بالحب والفن والإبداع..

أصيلة مماثلة نفذها مع عدد كبير من الشعراء العرب المرموقين أمثال : أدونيس، السياب، بلند الحيدري، أمجد ناصر، محمود درويش، سركون بولص، البياتي، قاسم حداد ..وغيرهم ..هذا فضلا عن اشتغاله، تشكيليا، على نصوص شعرية قديمة أبرزها من نظم شعراء الجاهلية..

ولم يتوقف العمل المشترك بين العزاوي وبنيس عند هذا الحد، بل امتد ليشمل تجربة" مجنون ليلى ؟ "الكتاب والمعرض - المليئة بالحب والفن والإبداع.. وانطلق كل منهما في رسم/كتابة مجنونه.

وبمناسبة إقامة هذه التجربة الجمالية، أعدت ورقة ثقافية تم إلقاؤها في ندوة مشتركة بين الفنان التشكيلي ضياء العزاوي والشاعر محمد بنيس خلال افتتاح معرض "مجنون ليلى" (البحرين/أبريل) 1996، من ضمن ما جاء فيها" : في تجربة (مجنون ليلى) كان ضياء العزاوي هو صاحب النار الأولى ..هو صاحب النار الأولى .ففي زيارته الأولى للبحرين، قبل حوالي العامين، التقينا، شخصياً، لأول مرة .وبعد تبادل التحية، جلسنا لنجد أنفسنا كمن يواصل حديثاً انقطع الليلةَ الفائتة. لقد كان ثمةَ اتصالٌ في العمق بيننا .فبالنسبة لي ،

تجربةُ العزاوي تشكّل جزءاً مكوّناً من معرفتي الثقافية، موصولةً بانحيازي للفن التشكيلي، ولعل تجربة ضياء، هي أيضاً، في مركز الثقافة العربية الحديثة لكل المعنيين بالفن .ومن جهة أخرى سيكون هذا الفنان دوماً على تقاطع مستمر مع تجربة الشعر العربي، خصوصاً في منحنياته المتجددة ، بحكم اهتمامه الأدبي أولاً، وبحكم ممارسته الفنية في الدوريات الثقافية التي تشكل الملتقى المتجدد للتجربة الأدبية العربية ثانياً .وهذا ما سيتيح له اتصالاً بجانب من كتابتي، لكي لا أقول بجوهرية رؤيتها.

وعندما طرح عليّ للمرة الأولى رغبتَه في أن نحقق معاً كتاباً عن (مجنون ليلى)، شعرتُ أن شخصاً مكتنزاً بشهوة المغامرة يغرّرُ بشخص لا يهدأ بغير تلك الشهوات .وعندما يكون الحب هو سِدرةُ المنتهى، ففي الأمر ما يدعو للاستسلام .وبقدر ما باغتتني الفكرة، فإنها راقت لي إلى درجة النشوة .ففي غمرة واقع عربي يتهاوى تحت وطأة الحرب والسياسة والعنف، سيقف شخصٌ يلتفت بإبداعه إلى كل ما هو مغفلٌ ومسكوتٌ عنه ومكبوتٌ ومصادرٌ أيضاً.

قال لي العزاوي يومها إنه يشتغل على تحقيق عمل فني يتصل بالحضارة والفن والكبرياء الإنساني. عمل يفجّر طاقة الحب في حياتنا، ففي الحب شيء من المستقبل، وكم نحن بحاجة لأن نذهب إلى ذلك المستقبل مدججين بأكبر قدر من الحب .وقال أيضاً أنه يريد لهذا العمل أن يتحقق بحرية كاملة أدبياً وفنياً، بحيث نعمل الشيء الذي نحب بالشكل الذي نحب.

وأعتقد أن لدى هذا الفنان طاقة سحرية في التعبير عما يحب أن يعمل، فقد كان يتكلم آنذاك عن المشروع كأنه موجود هنا ..الآن، وهذا ما أسرني وهو يتحدث عن قيس وليلى، فلم يكن ينقصني إلا هذا المتخيل البارع .خصوصاً وأنه كان يتحدث عن مجنون ليلى وأصابعه لا تزال في ألوان" طوق الحمامة "لابن حزم، الذي تقاطع معه الشاعر محمد بنيس بكتاب الحب.."

ثم هناك" قبعة المثلث "للرسام الراحل عباس صلادي والشاعر عبد الله ازريقة، وهي تجربة ظهرت في ضوئها نصوص ازريقة الشعرية في شكل لغة واصفة (ميتالغة جديدة) تبحث عن المعنى - Le Sens من داخل العمل التشكيلي وليس من خارجه.. وأيضا ديوان : مقاربة للقاحل Approche du dé sertique، وهو

ثم هناك" قبعة المثلث "للرسام الراحل عباس صلادي والشاعر عبد الله ازريقة، وهي تجربة ظهرت في ضوئها نصوص ازريقة الشعرية في شكل لغة واصفة

ديوان باللغة الفرنسية اشترك في إنجازه الرسام الصويري حسين الميلودي بمجموعة من الرسوم السيريغرافية والشاعر المبدع مصطفى النيسابوري، وقد تم الاحتفاء به ضمن معرض تشكيلي أقيم خلال شتنبر 1997 بقاعة المنار (شاطئ الكورنيش) بالدار البيضاء ..هذا إلى جانب اشتغال الفنان فريد بلكاهية مع الشاعرة دوبونتشارا التي أبدعت شعرا في معرضه نور على نور lumiè re su lumiè re- المنظم في فبراير 1999بقاعة المنار بالدار البيضاء ..

ونضيف إلى ما سبق ذكره، تجربة الشاعر المهدي أخريف الذي دشن أولى علاقاته مع الفن التشكيلي كشاعر عام 1970 بكتابة مقال انطباعي حول معرض الرسام العربي البوفراحي، وكان نشره بالملحق الثقافي لصحيفة العلم بعنوان" : شريحة من معرض فنان حقيقي[21] .." إلى جانب علاقته الإبداعية مع فنان تشكيلي مغربي آخر، هو خليل لغريب الذي تعود علاقته به إلى أواسط السبعينات، إذ كانا ينشطان معا داخل جمعية قدماء تلاميذ ثانوية الإمام الأصيلي الثقافية.. مثلما نضيف تجربة الشاعر المبدع محمد السرغيني وعلاقته

ونضيف إلى ما سبق ذكره، تجربة الشاعر المهدي أخريف الذي دشن أولى علاقاته مع الفن التشكيلي كشاعر عام 1970 بكتابة مقال انطباعي حول معرض الرسام العربي البوفراحي،

البصرية الطويلة مع الفن التشكيلي - نقدا ومتابعة وتحليلا - ولا أدل على ذلك، نصوصه المتميزة التي تحبل بها العديد من الصحف والمجلات وكاتالوغات الفنانين التشكيليين المغاربة وغيرهم ..فضلا عن مؤلفه الصادر باللغة الفرنسية عام 1999 بعنوان é risme et peinture abstraite au Maroc Esot "الباطنية والصباغة التجريدية بالمغرب"، الذي يقترح فيه ومن خلاله صنوفا متعددة من القراءات البصرية للوحة التشكيلية وفق بناء منهجي يتكامل فيه العلمي والذاتي ..وكذلك تجربة الشاعر والرسام التشكيلي إسماعيل زويريق، سواء من خلال الرسومات الرمزية التي ينفذها بتقنيات لونمائية /الأكواريل متنوعة، أو من خلال متابعاته النقدية لمجموعة من التجارب التشكيلية الوطنية توجها عام 2004 بإصدار مؤلف بعنوان : "حديث الفرشاة" (الجزء الأول)، فضلا عن دواوينه الشعرية الكثيرة .وهناك أيضا، تجربة الشاعر رشيد المومني صاحب ديوان" حبر الرؤيا "المفعم بالكثير من المشاهد المصورة بالكلمات، وأيضا ديوان" فاس : تباريح الرياح "المطروز بكاليغرافيا الحبر الذي يملأ المساحة - مساحة الإبداع - بسواد جمالي

جميل يغلف جسد المكان / فاس.
هذا إلى جانب العمل الفني الذي شارك في إنجازه كل من الشاعر إدريس الملياني والفنان التشكيلي صلاح بنجكان، وهو عبارة عن مؤلف ضم نصوصا شعرية ورسومات إيضاحية في شكل كروكيهات وتخطيطات سريعة تؤرخ لمرحلة الرماديات الزرقاء وقد تمت ترجمته إلى لغات أجنبية متعددة، دون نسيان المبدع مصطفى غزلاني الذي يرسم ويكتب شعرا جميلا والذي تربطه علاقات إبداعية وطيدة مع تشكيليين مغاربة مرموقين ..وأيضا الشاعر أحمد العمراوي خصوصا في اشتغاله مع التشكيلي المغربي الراحل عبد الإله بوعود من خلال ديوان : "ينابيع مائية " الصادر عام..2003

ونخلص إلى العمل الإبداعي المشترك" مقامات "بين الفنان التشكيلي محمد قنيبو والشاعر بوجمعة العوفي المقام قبل سنوات بالرباط، والذي يعد تجربة جمالية أخرى تعانق فيها المكتوب والمرئي على إيقاع معان ملفوظة وأخرى أيقونية جديرة بالمتابعة والاهتمام ..

هذا، مع الإشارة إلى التجربة المتميزة التي انفرد بها وطنيا الفنانان شفيق الزكاري ونور الدين فاتحي،

> هذا إلى جانب العمل الفني الذي شارك في إنجازه كل من الشاعر إدريس الملياني والفنان التشكيلي صلاح بنجكان، وهو عبارة عن مؤلف ضم نصوصا شعرية ورسومات إيضاحية

والمتمثلة في تنظيم معرض فني وتاريخي حول" ديوان الشعر المغربي الحديث"، وذلك بمناسبة تنظيم فعاليات المهرجان العالمي للشعر بالدار البيضاء لعام (1998 وقد أعيد تنظيمه، عقب ذلك بثلاث سنوات، ببهو مسرح محمد الخامس أثناء إقامة الطبعة السابعة لمهرجان الرباط الدولي - برنامج اتحاد كتاب المغرب .) ضم المعرض مجموعة من الأعمال السيريغرافية التي جسدت بورتريهات لشعراء مغاربة مبدعين (وعددهم 22 شاعرا) مصحوبة بنبذة مختصرة حول مسارهم الإبداعي ومختارات من قولهم الشعري.. إلى جانب تجربة أخرى ذات أهمية إبداعية خاصة، تتمثل في ملتقى "حوار" في التشكيل والشعر والموسيقى الذي ينظم خلال شهر يونيو من كل سنة بـ"دار الفنان "الكائنة بالحي البرتغالي بمدينة الجديدة، وهي المعروفة سابقا بالمرسم المفتوح الذي يدير أنشطته الفنان الناجب الزبير، وقد بلغ هذا العام نسخته الرابعة حيث تجري الاستعدادات راهنا لتنظيم النسخة الخامسة، وقد تشهد مشاركة مبدعين من خارج المغرب .

ففي الدورة الأولى المقامة عام 2003، شارك التشكيليون بوشعيب

هبولي وعبد الرحمان رحول وصلاح بنجكان والناجب الزبير، إلى جانب الشعراء أحمد لمسيح ومحمود عبد الغني والمهدي أخريف، فيما كان العزف الموسيقي للفنان عبد المجيد الراحمي .أما الدورة الثانية، فقد شارك فيها عن التشكيليين كل من عبد الكريم الأزهر وأحمد جاريد وحسان بورقية وعبد الكريم الغطاس، وعن الشعراء إدريس الملياني ومحمد الواكيرة ونجيب الخداري ومحمد عنيبة الحمري وعبد المجيد بقاس كموسيقي(اللون الكناوي..)

وخلال عام 2005 ، أقيمت الدورة الثالثة التي تميزت بمشاركة الفنانين التشكيليين محمد بناني وعبد الله ديباجي وعبد الله الحريري ومحمد بنموسى والشعراء ثريا إقبال وفتيحة مرشد ونهاد بنعكيدة(زجالة)والفنان الموسيقي والحروفي العربي لهلال .. أما دورة هذه السنة، فقد شهدت

هي ذي العلاقة بين الشعر والتشكيل ..علاقة مفتوحة على التكامل والتجانس في أبهى مظاهرهما الجمالية والتعبيرية التي لا يقوم الإبداع إلا عليها..

مشاركة كل من أحمد الأمين وأحمد العمراني والبشير أمال كتشكيليين وعبد الكريم الطبال وفاطمة شهيد وإدريس لمرابط كشعراء وعبد المجيد كعازف موسيقي ..وجدير ذكره، أن المبدعين الذين يحضرون هذا الملتقى[22]، لا يشتركون سوى في المناخ الإبداعي العام الذي يجمعهم، بحيث يختلفون في طقوس الخلق ويشتغلون بشكل انفرادي ومنعزل .كما أن مؤسسة مرسم بالرباط تتكلف بطباعة ونشر الكتيبات / Folio الخاصة بدورات هذا الملتقى والمتضمنة لإبداعات ملونة ونصوص شعرية ونقدية من نظم وإبداع الكتاب والشعراء المشاركين ..

هي ذي العلاقة بين الشعر والتشكيل ..علاقة مفتوحة على التكامل والتجانس في أبهى مظاهرهما الجمالية والتعبيرية التي لا يقوم الإبداع إلا عليها..

هوامش وإحالات

-(1) ريجيس دوبري : حياة الصورة وموتها، تعريب فريد الزاهي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء .2002 العنوان الأصلي للكتاب: Vie et mort de l'image, Editions Gallimard, Paris 1992.
يرجى الاطلاع كذلك على : العين والمرآة : الصورة والحداثة البصرية، منشورات وزارة الثقافة 2005 ، مطبعة دار المناهل، الرباط، ص.167 .
(2) عبد العزيز المقالح : الشعر بين الرؤيا والتشكيل، الطبعة الأولى1981 ، دار العودة، بيروت، ص.104 .
-(3) حامد حسن الياسري : قراءة موجزة في مجموعة الشاعر ممدوح عدوان (الدماء تدق النوافذ)، مجلة الثقافة، العدد7 ، السنة التاسعة، دار الحرية للطباعة، بغداد 1979 ، ص.117 .
-(4) اللغة العليا (النظرية الشعرية)، جون كوين، ترجمة د .أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة والفنون.1995 ، ص.145 .
-(5) د .الأخضر عيكوس : مفهوم الصورة الشعرية قديما وحديثا، مجلة الآداب، جامعة قسطنطينة، العدد الثاني، السنة الأولى، الجزائر.1995
-(6) من مقالنا : بين السينما والتشكيل، الصفحة السينمائية، صحيفة الميثاق الوطني، 8-7 نونبر.1999
-(7) يقام مهرجان الواسطي للفنون التشكيلية تخليدا للفنان العراقي يحيى بن محمود بن يحيى بن أبي الحسن كرويها الواسطي المزداد ببلدة واسط، جنوب العراق، وذلك عام 114 للهجرة .واشتهر الواسطي بإنجازه أول عمل في التصوير العربي عندما تمكن عام1273 م634/هـ من خط نسخة من مقامات الحريري وأبدع في تزيينها بواسطة مئة منمنمة ملونة من رسوماته الإقلالية الجميلة التي تعبر عن خمسين مقامة / قصة..
-(8) قصيدة وصورة، عالم المعرفة، العدد 119 ، الكويت.1987
-(9) د .جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، بيروت1992 ، ص ٢٨٤ .وما نحوها.
-(10) كلود عبيد : الفن التشكيلي - نقد الإبداع وإبداع النقد، دار الفكر اللبناني، الطبعة الأولى2005 ، ص.137 .
-(11)نفسه، ص.123 .
-(12) مثقف ومفكر فرنسي يساري عاش تجربة الكفاح في بوليفيا مع تشي غيفارا دي لاسيرنا .وفضلا عن ذلك، اشتغل مستشارا للرئيس الفرنسي السابق فرانسوا ميتيران خلال الثمانينات .اهتم دوبري بقضايا الوساطة ضمن علم الميديولوجيا الذي نظر له ووضع أسسه، وهو العلم الذي يشرح مبدأ الوساطة في تشكّل المعرفة الحديثة .يرأس راهنا دفاتر الوسائطية الرائدة في مجال تحليل الوسائط الإعلامية وآلياتها الثقافية، وفي رصيده العديد من المؤلفات في الفكر والثقافة والوسائطية، من بينها كتاب مرسوم كاركالا..
-(13) ريجيس دوبري م.م .النسخة المعربة، ص 166 و.167
-(14) يرجى الاطلاع على أدونيس : الصوفية والسريالية، الطبعة الأولى، دار الساقي، بيروت .1982 نقلا عن : عبد الرحمان السليمان : الرؤية، الصورة والطاقة، الحس الشعري بين الظاهر والمخفي في الصورة التعبيرية، مرايا الرؤى، وقائع ندوة دولية حول الشعرية البصرية، أعدها وحررها د .يوسف عيدابي، الطبعة الأولى، الشارقة2001 ، ص 97 . و.98
-(15) شاعرة وروائية ورسامة لبنانية من مواليد بيروت عام .1927 درست الفلسفة ودرستها في الجامعات الأمريكية .في رصيدها الإبداعي الكثير من الكتب الروائية والشعرية باللغتين الفرنسية والإنجليزية، فضلا عن معارض تشكيلية متنوعة تقيم في سوساليتو في كاليفورنيا وتتنقل ما بينها وبين بيروت وباريس.
تربطها علاقات جمالية وطيدة مع مجموعة من التشكيليين المغاربة، وبخاصة الراحلين جيلالي الغرباوي ومحمد القاسمي ومحمد لمليحي الذي تعرفت عليه في الطائرة التي كانت تقلهما من بيروت إلى بغداد.
-(16) حسن نجمي : الشعري والتشكيلي، الملحق الثقافي عدد 259 ، صحيفة الاتحاد الاشتراكي، 8 يناير .1989
-(17) تميز الفنان محمد القاسمي (1942-2004) طيلة مشواره التشكيلي والأدبي بحضوره القوي والفعال في جل الملتقيات والمنتديات الثقافية والإبداعية الوطنية والعالمية، كما تشهد له على ذلك معارضه التشكيلية الكثيرة ومداخلاته الفكرية القيمة ودواوينه الشعرية والجوائز الدولية التي نالها عن جدارة واستحقاق ..فضلا عن تواجده الفعلي والفعال

ضمن العديد من الوقفات والمسيرات التضامنية والاحتجاجية التي ظلت تعكس حسه السياسي اليقظ وتجسد مواقفه الإنسانية والقومية النبيلة سواء داخل المنظمة المغربية لحقوق الإنسان التي يعتبر واحدا من أبرز أعضائها، أو خارج دائرة برامجها وأنشطتها..

كما ظل يشق مساره الفني بعصامية متفردة وظلت لوحاته تعالج مواضيع اجتماعية وإنسانية سامية ..وأيضا جدارياته التي أنجزها بأصيلة وببهو مستشفى الأمراض العقلية ببرشيد، فضلا عن إقامته لورشات أعمال فنية متنوعة بالاشتراك مع الحرفيين التقليديين / تجربة مراكش لعام 1989 في النسيج والدباغة .قبل ذلك، نصب عدة أعمال وتنصيبات وإرساءات تشكيلية عام 1985 بشاطئ الهرهورة وعرض بساحة جامع لفناء ..كما أشرف على عدة تظاهرات فنية وإبداعية لفائدة الأطفال والشباب المولعين بالرسم والصباغة..

وإضافة إلى هذه التجارب، قدم الفنان محمد القاسمي إبداعات تشكيلية رائدة، وظف فيها الجسد الحي حيث أنجز بحثا كوريغرلفيا رائعا بتركيا أشبه بنحت حي، شاركته فيه الراقصة الفرنسية المشهورة كاترين بوزي ..بحث جمالي حركي يقوم على ثنائية الإيماءة الجسدية والنغمة الموسيقية المعبرة..

أما في الحقل الأدبي، فقد تميز الفنان القاسمي شاعرا مبدعا ..ومبدعا شاعرا، ولا أدل على ذلك مؤلفاته : الصيف الأبيض، باريس 1990، Les Creux du corps، البيضاء 1997 ، مكناس مدينة تاريخية، 1997 وقد تضمن صورا فوتوغرافية رائعة للفنانة كريستيان راماد، الظل المحمول بتعاون مع آلن غوريس،1998 ، والرياح البنية اشتراكا مع الشاعر حسن نجمي (صدر في طبعة ثانية أنيقة عام 2006 ضمن منشورات مرسم ..)وأخيرا كلام رحال) أو كلمة راحلة) الصاد عام 1999 عن دار المنار في الدار البيضاء .وفضلا عن ذلك، فقد أسهم في بلورة مشروع بيت الشعر الذي كان عضوا في هيئته العليا ..أما الجوائز الدولية التي نالها فهي كثيرة ومتعددة، أبرزها الجائزة الأولى خلال مشاركته في بيينالي القاهرة الدولي في دورته الخامسة 1994 ، كما حصل على جائزته الشرفية في دورته الرابعة عام1993 ، وأيضا الجائزة الأولى في البيينالي الدولي الرابع الخاص بالباستيل بسان كنتين في فرنسا عام ..1994 وغير ذلك كثير.

-(18) سعيد الناجي : عن الشعر والتشكيل، الملحق الثقافي، العدد 470 ، صحيفة الاتحاد الاشتراكي، الجمعة 30 غشت 1996.

-(19) أحمد فرشوخ : الشاعر والتجربة، عبور النقد، قراءة واردة بمجلة نزوى العمانية ومنشورة بالموقع التالي : www.nizwa.com

-(20) ضياء العزاوي : تشكيلي عراقي يقيم حاليا بلندن، من مواليد بغداد سنة .1939 درس الآثار بجامعة بغداد عام 1962 وتخرج عقب ذلك بعامين من معهد الفنون الجميلة بمسقط رأسه.

فهو من أبرز المساهمين في إصدار بيان" جماعة الرؤية الجديدة"، (1967 هزيمة يونيو)، إلى جانب رافع الناصري، صالح الجميعي وآخرين.. هذا البيان الذي كان يرفض الهزيمة العسكرية ويمجد لحرب التحرير..

في رصيده الكثير من المعارض التشكيلية الدولية بأوروبا وأمريكا والأقطار العربية ..إلى جانب مشاركته في بيينالي الفن العالمي الأول، الهند 1967 والبيينالي العالمي الرابع للملصقات، وارشو والبيينالي الرابع والخامس للتخطيطات، رييكا / يوغوسلافيا، فضلا عن مهرجان كان بفرنسا وبيينالي فينيسيا 1979 والمعرض الدولي للتخطيط، نيويورك ..1597 وغير ذلك كثير..

نظم لفائدته معرض استعادي 30 ؟ أكتوبر 13 / يناير - 2002 توج بإصدار كتاب مونوغرافي حول تجربته التشكيلية، وذلك بتعاون بين معهد العالم العربي بباريس والمتحف العربي للفن المعاصر بالدوحة .ضم الكتاب مقالة للناقد الفرنسي آلان جوفروا ودراسة معمقة عن الفنان ضياء العزاوي أنجزها الفنان التشكيلي والشاعر شاكر اللعيبي، فضلا عن ريبيرتوار لمسيرته الإبداعية وصور لأعماله الفنية المعروضة..

-(21) واردة ضمن الحوار الذي أجراه الكاتب يحيى بن الوليد مع الشاعر المهدي أخريف، وهو منشور بالموقعين التاليين : www.aslimnet.free.fr - www.alimbaratur.com

-(22) للإشارة، يقام بقطر" ملتقى الفنون البصرية"، وهو مهرجان فني انبثق عن" مهرجان الدوحة الثقافي"ينظمه سنويا المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ويشرف على أنشطته الفنان القطري فرج دهام رئيس مركز الفنون البصرية.

تميز هذا الملتقى - الذي يستغرق عدة أسابيع - في طبعته الثانية المقامة خلال 43 مارس 2004 بمقاربة موضوع : الشعر والتشكيل / تداخل المرئي واللامرئي، وذلك بمشاركة باحثين ونقاد أكاديميين مرموقين على الصعيد التشكيلي، وهم : الدكتور عفيف البهنسي والدكتور أحمد فؤاد سليم والدكتور محمد بن حمودة والدكتور أسعد عرابي والدكتور محسن عطية والدكتور إلياس ديب والدكتور عز الدين شموط والدكتور مصطفى عيسى والشاعر فاروق يوسف والدكتور صبري